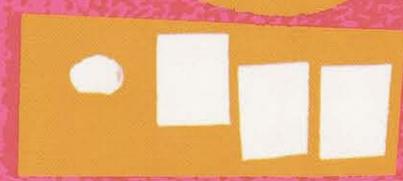


A

O

O



EMPEZAR A REVLTA

3

ARQUITECTURA

2009
PTAS



EVOLUCION



NATURAL



CERRAMIENTOS ARLIBLOCK

Los cerramientos de poco peso y espesor para conseguir una construcción rápida y moderna, tan aislante y sólida como los antiguos muros de piedra.



OFICINA CENTRAL:

P.º Pintor Rosales, 38 y 40. Tel. (91) 542 23 00. Fax (91) 547 47 19. 28008 MADRID

EDITORIAL

7

VOLVER A EMPEZAR

El Movimiento Moderno y después	Carlos Flores	8
Mies es más	Miguel Ángel Baldellou	10
Los dibujos de Frank Lloyd Wright	Helena Iglesias	15
"Purismo" y "racionalismo"	Adolfo González Amezcua	20
La "mise en musée" del Movimiento Moderno	Xavier Costa	28
El Movimiento Moderno y la interpretación histórica	Carlos Martí Arís	30
High-tech. Funcionalismo o retórica	Ignasi de Solá-Morales	33
El Cabildo racionalista de Gran Canaria y el proyecto para su ampliación de A. de la Sota	José A. Sosa y M ^o Luisa González	42
Viviendas de protección oficial. Madrid. Julio Cano Lasso y Diego, Gonzalo, Alfonso y Lucía Cano Pintos		49
Edificio industrial. Madrid. Julio Cano Lasso y Diego, Gonzalo, Alfonso y Lucía Cano Pintos		51
Ayuntamiento de Torremolinos. Málaga. Salvador Moreno y Javier Boned		58
La ampliación del Museo Guggenheim. Nueva York. Gwathmey y Siegel y Asociados		62

DESPLEGABLE

Movimiento Moderno en Madrid

Tate Gallery. Inglaterra. Eldred Evans y David Shalev		69
Cine Europa. Madrid. Luis Gutiérrez Soto		75

CONCURSOS

79

CRÓNICA URBANA

Inauguración de la Galería de la Trienal de Milán	Carmen Murúa	84
--	--------------	-----------

MANFREDO TAFURI

Me-moriae Enconmium	Víctor Pérez Escolano	86
Un ensayo de bibliografía	Víctor Pérez Escolano	90

EXPOSICIONES

95

NOTICIAS

100

CALENDARIO

101

LIBROS

102

INGLÉS

105

ARQUITECTURA

Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM). Barquillo, 12. 28004 Madrid. Teléfono: 91/521 82 00.

P.V.P.- 2.000 pesetas. (Otros países europeos: 2.750 pesetas. América: 3.100 pesetas. Asia: 4.000 pesetas). Suscripciones: teléfono 91/586 31 79.

Director: Miguel Ángel Baldellou.

Consejo editor: Miguel Ángel Álvarez (*), Miguel Ángel Baldellou, José María Fernández y Fernández-Isla, Carlos Flores, Aurora Herrera, Alberto Humanes (*), Amalia Castro-Rial (*), Luis del Rey (*), Ignacio Vicens y José Yzuel (*).

(*) Designados por el COAM.

Corresponsales: ARAGÓN Y NAVARRA: Miguel Ángel Alonso del Val. BALEARES: Ángel Hevia. CASTILLA-LA MANCHA: Miguel Ángel Embid. CATALUÑA: José Oliva Casas. GALICIA: Manuel Gallego, Pedro de Llano y Carlos Quintans. GUADALAJARA: José Antonio Herce. PAÍS VASCO: Javier Cenicacelaya y Antonio Román. VALENCIA: Joaquín Arnau Amo. ALEMANIA: Heinrich Reyets. AUSTRIA: August Sarnitz. CARACAS: María Teresa Novoa. GRAN BRETAÑA: Mónica Pidgeon. HOLANDA: Jan Molema. ITALIA: Carmen Murúa. JAPÓN: Toshiaki Tange. SUIZA: Christoph Zuercher. ESTADOS UNIDOS: Ronald Christ & Dennis Dollen.

Han colaborado en este número: Carlos Flores, Miguel Ángel Baldellou, Helena Iglesias, Adolfo González Amezcua, Xavier Costa, Carlos Martí Arís, Ignasi de Solà-Morales, José A. Sosa Díaz-Saavedra, María Luisa González García, Estudio Cano Lasso, Salvador Moreno Peralta, Javier Boned Purkiss, Gwathmey Siegel y Asociados, Eldred Evans, David Shalev, Mónica Pidgeon, Ariadna Cantís, Ana Ordás Hernández, Carmen Murúa, Víctor Pérez Escolano, José María Fernández Isla, Christian Domínguez, Aurora Herrera Gómez, José Luis del Moral y Paula Olmos (traducciones).

Fotografías: Miguel Ángel Baldellou, Daniele Schwartz, José María Fernández Isla, José Aznar, Javier Boned Purkiss, Dan Cornish, Alfonso Serrano, Elisabetta Catalano y A.G.E. Fotostock.

Diseño de la portada: Tsvetaief.



Realización: Ediciones Reunidas, S.A. O'Donnell, 12 (2º piso). 28009 Madrid. Teléfono: 91/586 33 00. Fax: 91/586 97 60.

Director: Francisco Arriba.

Directores adjuntos: Luis Manuel Duyos y Raúl Utrilla. Director de fotografía: César Lucas. Redactores jefes: Manuel de Jesús y Antonio Guerrero. Redacción: Pilar González, Alfonso Serrano y Enrique Lucas. Director de Producción: Javier Serrano. Producción: Marisol del Pozo y Ángel Aranda. Secretaria de redacción: Angeles Morales.

Consejero delegado: F. Javier López López.

Director gerente: José Luis García.

Director de administración: Félix Trujillo. Controller: Josefina Agüero.

Publicidad: EXPROFESO, S.L.

Hermanos Bécquer, 4. 28006 Madrid. Teléfono: 91/563 61 38. Fax: 91/564 57 75.

Fotomecánica: Gamacolor. Julián Camarillo, 7. 28037 Madrid.

Imprime: Egraf, S.A. Polígono Industrial de Vallecas. Luis I, 19. 28031 Madrid.

ARQUITECTURA quiere agradecer a la revista italiana DOMUS, las gestiones realizadas para localizar la fotografía de Manfredo Tafuri.

ARQUITECTURA no se hace responsable de la opinión de sus colaboradores en los trabajos publicados, ni se identifica necesariamente con la opinión de los mismos. Queda prohibido reproducir total o parcialmente el contenido de esta revista, aun citando procedencia, sin autorización expresa y por escrito del editor.

Arktec Studio

La solución completa para Windows

Arktec Studio

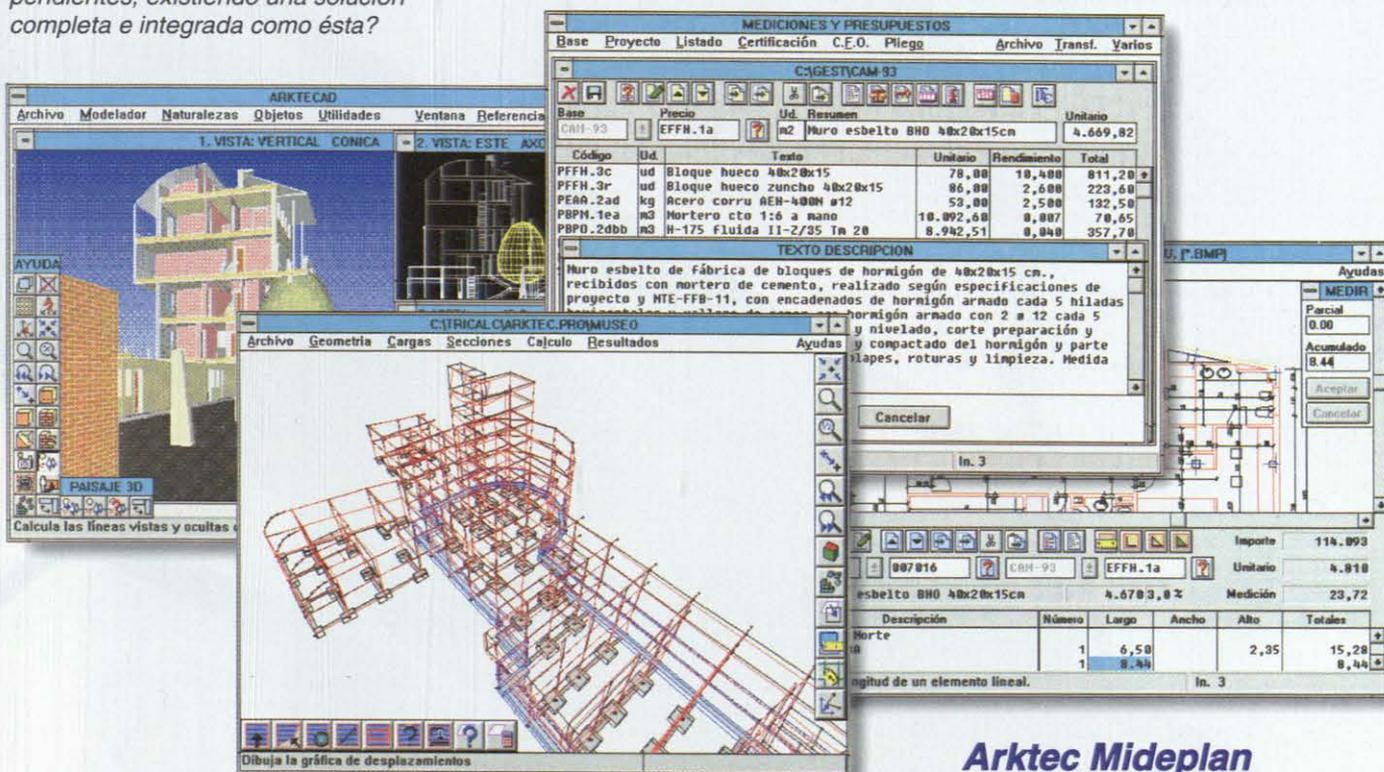
Incluye todos los programas específicos de un estudio de arquitectura o una oficina de proyectos: diseño asistido, cálculo espacial de estructuras, elaboración de presupuestos y pliegos de condiciones, y medición gráfica de planos; todos ellos con las máximas prestaciones de mercado y todos desarrollados por Arktec, la empresa líder indiscutible del sector, para su empleo en MS-Windows. ¿Por qué conformarse con programas independientes, existiendo una solución completa e integrada como ésta?

Arktecad

Diseño asistido específico para arquitectura, con modelado sólido tridimensional de edificios y terrenos; generación automática de imágenes, planos, mediciones y estructuras; editor de planos 2D, para la composición, modificación, acotado, rotulación, inserción de información adicional y creación de nuevos planos; y bases de datos de unidades constructivas, objetos 3D y símbolos 2D.

Arktec Gest

Creación y modificación de bases de precios, elaboración de presupuestos y certificaciones, comparación de presupuestos entre sí y con sus certificaciones, y generación automática de pliegos de condiciones, con precios paramétricos, búsquedas mediante thesaurus y varios miles de listados diferentes, con distintos niveles de información, distintos criterios de clasificación y número de columnas y de decimales de campo definibles.



Arktec Tricalc

Integra el cálculo matricial espacial "real" de estructuras tridimensionales, con el dimensionado y optimización de barras de acero, y el dimensionado y armado de barras de hormigón, forjados unidireccionales y reticulares, zapatas y muros de sótano. Incorpora prestaciones características de los sistemas de CAD 2D y 3D, como la visualización de la estructura por plantas, planos o globalmente, en

cualquier proyección, desde cualquier punto de vista y a cualquier escala, permitiendo su completa definición gráfica. Empieza un método de cálculo ampliamente conocido, sin simplificaciones de dudosa garantía, documentado con una amplia memoria y que permite el cálculo de estructuras de cualquier geometría y material, incluso con barras inclinadas, pórticos no ortogonales, apoyos y uniones elásticas y estructuras mixtas.

Arktec Mideplan

Medición gráfica de planos en formato vectorial DXF 2D, obtenidos desde cualquier programa de CAD que soporte este formato, y ráster BMP, generados mediante escáner a partir de planos en papel. Permite su conexión con cualquier programa de elaboración de presupuestos que soporte los formatos FIE-1 o FIEBDC-3. Dispone de un completo sistema de CAD 2D, con zooms, giros, desplazamientos, capas y escalados, así como funciones específicas de medida.

Deseo recibir información de los programas:

Arktecad Arktec Tricalc Arktec Gest Arktec Mideplan

Nombre:

Teléfono:

Fax:

Dirección:

Localidad:

CP:

Provincia:

Arktec, S.A.

28020 Madrid - Pl. Pablo Ruiz Picasso, s/n - Torre Picasso - Tel. (91) 556 19 92 - Fax (91) 556 57 68
08010 Barcelona - C/ Bailén, 7 - Tel. (93) 265 21 84 - Fax (93) 265 28 69

Arktec

Cine Europa (detalle).
Arquitecto Gutierrez Soto, 1928.



EDITORIAL

El Movimiento Moderno y después

Al llegar al número 300 de su última etapa, ARQUITECTURA quiere conmemorar, reflexionando sobre ellos, otros acontecimientos.

En 1994 se cumplieron ya 25 años del fallecimiento de Mies van der Rohe y Walter Gropius. Algo que a muchos nos parece tan próximo, a los arquitectos que hoy salen de las aulas les resulta muy lejano. La rapidez con que las modas se vienen sucediendo se hace más evidente con la caída final del posmoderno. Cabría considerar en qué medida han discurrido por caminos paralelos en estos últimos años los comportamientos más aplaudidos socialmente y los modelos arquitectónicos más ampliamente difundidos. La coincidencia en sus orígenes, su desarrollo y su quiebra pueden no ser simple casualidad.

Como no lo es seguramente la mirada inquieta con que nos dirigimos a nuestro pasado anterior buscando una respuesta más segura que los gestos ofrecidos por los más vanidosos de nosotros.

Al recordar a nuestros viejos maestros, se hace más duro el vacío dejado, disputado sin embargo con el mayor descaro. Algunas sustituciones han surgido de esa preocupación, queriendo vincularse a la protección, salvaguardia y difusión de su legado construido.

Lo realizado a partir de las vanguardias, especialmente el Movimiento Moderno, empieza a ser objeto no sólo de culto sino de conocimiento.

En algún quiebro del camino, señalado sin embargo con precisión, nos perdimos, aunque habrá que reconocer que no todos tanto ni lo mismo. Conviene recordar a este respecto el ejemplo de Tafuri. Con él se fue, también en el 94, la voz que clamaba en el desierto.

Aportamos, como contribución a la necesaria reflexión sobre el tiempo perdido, a nuestros héroes más queridos. En la mayoría de los casos, los textos que ofrecemos recogen discursos que seguimos considerando válidos a pesar, a veces, del tiempo transcurrido.

Los artículos de M.A. Baldellou, A. Glez. Amezcua, X. Costa, C. Martí, I. Solá, J.A. Sosa, M.L. González y V. Pérez Escolano corresponden a conferencias pronunciadas en público y ahora repetidas.

La actualidad "wrightiana" es recordada por H. Iglesias y por la intervención sobre el Guggenheim, que ya puede leerse con alguna distancia. Desde ella se puede apreciar mejor la propuesta de Sota sobre el edificio de Martín y Oppel en Canarias, o la vigencia de un modo transmisible en las obras de Cano.

Considerar nuestro patrimonio reciente como fue, no sólo como parte de un repertorio utilizable, nos lleva a difundirlo y a contemplar con rabia contenida su degradación en un caso tan significado como el del cine Europa.

Por tantas cosas, querríamos, si fuese posible, volver a empezar.

El Movimiento Moderno y después

Carlos Flores

La objetividad, siempre relativa, que el paso del tiempo hace posible, permite ver hoy con claridad cómo el pretendido –y hasta cierto punto, real– fracaso del Movimiento Moderno vino ocasionado tanto por sus propios errores como por la postura de inhibición y frivolidad, ante sus significados, adoptada por los que vinieron después.

Cuando en 1958 aparece sobre el panorama urbano milanés, dominándolo y apabullándolo, la desaforada mole de la Torre Velasca, su presencia será acogida, por buena parte de los arquitectos más relevantes, como un hecho eminentemente positivo, un símbolo de contestación y liberación frente al formalismo rígidamente geométrico y abstracto, supuestamente propugnado por los defensores de un *estilo internacional*. Hoy no se puede negar que muchos de los planteamientos teóricos y de las soluciones desarrolladas por los arquitectos impulsores o afines al Movimiento Moderno ofrecían abundantes dosis de dogmatismo e ingenua simplificación; pero también es cierto que si se repasan los textos esenciales de sus principales figuras –y muy concretamente los de Gropius, tal vez el teórico que planteaba de la manera más seria y profunda la renovación de la arquitectura–, tales propuestas se presentan con frecuencia más flexibles y matizadas de lo que pudiera pensarse, encerrando en muchos casos significados muy distintos de los que se pretendía atribuirles. En “La Nueva Arquitectura y la Bauhaus”, de 1934, uno de sus textos más transparentes y directos, Gropius se muestra preocupado ante tales interpretaciones erróneas, que convertían sus planteamientos en algo casi opuesto a lo que él deseaba expresar: “Tuvimos que luchar con los detractores que identificaban cualquier edificio u objeto desprovisto de ornamentación con un imaginario estilo Bauhaus y contra los imitadores que prostituían nuestros principios básicos, convirtiéndolos en frivolidades sometidas a la moda. El objeto de la Bauhaus no fue propagar un estilo, un sistema o un dogma, una fórmula o una moda. No planteamos nuestra enseñanza a partir de unos conceptos preconcebidos sobre la forma, sino que buscamos la chispa vital en su diversidad siempre cambiante (...) Crear un estilo Bauhaus hubiera sido un fracaso y habría significado un retorno a la inmovilidad y a la inercia letal que es lo que yo pretendía precisamente combatir (...). Nadie que haya estudiado los orígenes del movimiento que he llamado Nueva Arquitectura puede decir que éste se base en una obsesión antitradicional, en una técnica por la técnica que intente destruir ciegamente las más profundas raíces nacionales”.

La aparición de la Torre Velasca se anticipa en algo más de un año a la última –y necrológica– convocatoria de los CIAM, celebrada en 1959 en la localidad holandesa de Otterlo; y, a partir de ambos hechos, aquella arquitectura calificada como “funcional-racionalista-cubista” irá diluyéndose y apagándose para dejar paso a un nuevo estilo, cuyo símbolo anticipador vendría dado por el gigantesco champiñón de la Torre Velasca, enarbolada enseguida como la bandera de una nueva vanguardia. Aquellos planteamientos que –al menos dentro del campo de lo teórico y abrazados con sincero entusiasmo–

propugnaban la aparición de una arquitectura ligada a la realidad social, que fuera capaz de dar respuesta a las demandas más urgentes de ésta, serán abandonados; los eslóganes y las consignas de un “nuevo humanismo” irán sustituyendo a los apasionados llamamientos del Movimiento Moderno, pronto arrumbados sin que nadie se preocupara por aclarar, mediante un proceso analítico serio y continuado, si algunas de sus premisas, prematura y precipitadamente negadas, hubieran podido llegar a ser válidas, a través de qué matizaciones y en qué medida. Se abandona un lenguaje y una visión “moral” de la arquitectura en un viraje caprichoso y poco meditado, situándose, arquitectura y arquitectos en posiciones diametralmente opuestas a las precedentes. No será necesario esperar hasta la aparición de la venturiana Guild House (1960-63) –el primer edificio postmoderno (?)- ni mucho menos a los dos libros de Jenks sobre el lenguaje de tal arquitectura (1984 y 1987). El imponente mazacote de la Torre Velasca, hecho consumado y por ello más eficaz que dos mil palabras, habrá facilitado con su sola presencia un camino *novedoso* hacia el futuro, acallando cualquier tipo de inquietud por analizar y elucidar el inmediato pasado. En todo caso aparecerán arquitectos que –a título personal, de forma pragmática, sin hacer apenas uso de ningún aparato crítico o justificación teórica– irán llevando a cabo su propia reelaboración de los principios del Movimiento Moderno, dando forma a propuestas construidas que superan claramente cualquier esquematismo cubista-racionalista sin llegar, por otra parte, a traspasar los límites de lo que empezaba a ser reconocido como el nuevo recinto postmoderno. La extraordinaria figura de Alvar Aalto –que encontrará profundo eco en arquitectos más jóvenes de todo el mundo y, especialmente, dentro de la cultura nórdica– podría ser señalada como uno de los ejemplos más positivos de tal reelaboración (creo más apropiado una referencia a Alvar Aalto y su “escuela” que hacer uso de la tan traída y llevada “arquitectura orgánica”, concepto mediante el que se pretenden establecer antítesis y segregaciones, dentro de la arquitectura contemporánea, que no se corresponden totalmente con la realidad).

Por lo que a España se refiere, ya en fecha tan temprana como 1922-24, Fernando García Mercadal, en sus estudios y proyectos sobre arquitectura mediterránea, habrá llevado a cabo un intento de superar rígidos dogmatismos, haciendo uso de elementos tales como arcos, pérgolas, pórticos, etcétera, sin que por ello quedara desvirtuada la búsqueda de modernidad o vanguardia de sus propuestas. Diez años después, otros arquitectos españoles – como José Luis Sert, Torres Clavé, Arniches y Domínguez – incorporarán también, en parte de sus obras, semejantes componentes de carácter vernáculo y tradicional. En las décadas de los años 50 y 60, con un distanciamiento mucho más acusado respecto de los modelos y las teorías de anteguerra, Coderch y Valls, Alejandro de la Sota, Fernández del Amo, Corrales y Molezún, García de Paredes, Peña Ganchequí, Higuera y Miró, etcétera, producirán también una arquitectura que, aun asumiendo el espíritu y muchos de los

aspectos concretos del Movimiento Moderno, logran eludir cualquier esquematismo formal derivado de él. Casos semejantes podrían señalarse también desde finales de la década de los 50 en países como Italia, Gran Bretaña y Holanda; pero aun con todo ello y pese al nacimiento del Team X, grupo que pudiera haber cumplido un papel esclarecedor de teorías y polémicas, no se llegará a intentar siquiera la verdadera revisión de lo que el Movimiento Moderno representó en conjunto, y mucho menos a la actualización de sus inquietudes y exigencias en cuanto a la insoslayable relación arquitectura-sociedad. Desestimando tal empeño crítico y autocrítico, los arquitectos pudieron dedicarse a partir de ese momento a lo que según Theo Crosby —un teórico muy en boga, por entonces, oscurecido pocos años después— era la misión, no sólo primordial sino exclusiva, del arquitecto: la de “construir monumentos, esto es, edificios con un contenido emocional”.

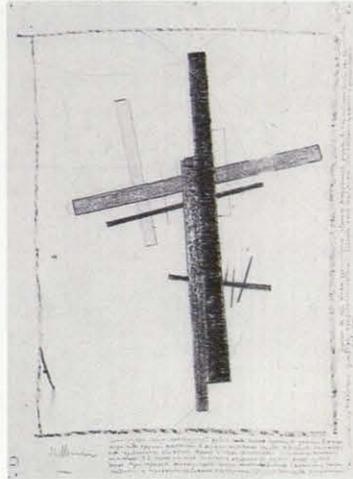
Hoy, transcurridas casi cuatro décadas del comienzo de tales transformaciones (y abandonado definitivamente lo que en opinión de Giedion pudo llegar a ser “el principio de una nueva tradición”), parecen perfilarse con bastante nitidez algunos de los cambios fundamentales introducidos en la arquitectura por esta nueva ola postmoderna, comprobándose cómo se refieren esencialmente a aspectos de lenguaje, forma y espacio, parámetros que dentro del nuevo sistema gozarán en muchos casos de un grado de libertad enriquecedor y positivo. Dejando a un lado fáciles manierismos y aburridos lugares comunes —como puedan serlo las inevitables franjas horizontales, “tipo Botta”, alternativamente claras u oscuras— o desplantes y salidas de tono a la manera del llevado a cabo por Hans Hollein frente a la catedral vienesa de San Esteban, lo cierto es que la arquitectura postmoderna nos ha devuelto un refrescante contacto con elementos y referencias al pasado, inequívocamente válidos, que los movimientos de vanguardia más radicales de los años 20 y 30 habían relegado e incluso tácitamente proscrito. El cuadrado y el rectángulo, el pilar y el dintel, la cubierta plana o la “fenêtre en longueur”, las formas puras y los muros revocados, lisos y sin accidentes, aparecían por entonces de un modo casi inevitable y exclusivo, empobreciendo y limitando —incluso desde puntos de vista estrictamente funcionales— el panorama de la creación arquitectónica, sin justificaciones ni contrapartidas realmente convincentes.

Ese mayor grado de flexibilidad y amplitud conceptual mencionado, unido inseparablemente a los planteamientos postmodernos, la vuelta a un imprescindible “sentimiento de los materiales”, la recuperación de calidades y texturas, la presencia en los acabados exteriores de elementos pétreos, maderas y materiales industriales (plásticos, vidrio, metales, etcétera) representan un indudable avance frente a soluciones de aquella época, en la que —intenciones y teorías al margen— buena parte de los edificios aparecían uniformados, como obedientes y disciplinados colegiales con sus inevitables babis de color blanco.

Por lo que al espacio interior se refiere, a su organización y articulación, e incluso a su escala, el protagonismo alcanzado en la arquitectura durante las dos últimas décadas va más allá a veces —en términos tanto cualitativos como cuantitativos— de lo que sucedía en tiempos del Movimiento Moderno, circunstancia que podría ser señalada también como una de las más positivas y convincentes en lo que se refiere a superación del inmediato pasado.

Respecto de la Deconstrucción o Deconstructivismo —esa peculiar alternativa aparecida desde hace unos años junto a la arquitectura postmoderna—, un breve comentario final:

En primer lugar señalar sobre su escasa relación real con el concepto de deconstrucción, sociológico-filosófico, de Jacques Derrida, del que tomaría su nombre en vano; y sí —por el contrario—, la que puede ofrecer respecto del suprematismo malevichiano de 1915-17, cuyas composiciones parecen haber sido tomadas como referencia “plástica” o formal a la hora de



Kasimir Malevich.
Composición suprematista (1917)



Mario Botta.
Casa de la Cultura en Villeurbanne (1984-88).



Hans Hollein.
Edificio Haas. Viena (1985-90).



Behnisch & Partner.
Edificio Universitario en Stuttgart (1987).

articular muchas de las soluciones en planta de esta nueva tendencia. El Deconstructivismo arquitectónico no plantea tampoco una relación clara con el constructivismo ruso, globalmente considerado, ni siquiera para negarlo. En cuanto a la idea derridiana de destrucción/construcción, la arquitectura deconstructiva se queda en la persecución voluntarista de un cierto nihilismo pequeño-burgués, que no llega a rozar el caos sino que se conforma con algo más parecido al zafarrancho doméstico de un día de limpieza general. Más difícil de comprender resultan aún sus tentativas por evitar la verticalidad, un principio directamente relacionado con las leyes de la Naturaleza y de la racionalidad constructiva, que lleva dando juego más de dos mil años.

Por último hay que comentar lo que podría ser su aspecto verdaderamente positivo y de mayor influencia en el futuro inmediato de la arquitectura: la elusión por parte de la teoría y la práctica deconstructivas de cualquier compromiso estricto con la ortogonalidad y la retícula regular, características que, al menos tácitamente, fueron consideradas como principios básicos dentro del M.M. En esta transgresión de la ley del ángulo recto (figura que mantendrá siempre su importancia, pero ante la que ya no será preciso postrarse) podría estar la mayor contribución de la arquitectura deconstructiva a la aún oportuna y necesaria revisión del Movimiento Moderno.

Mies es más

Miguel Ángel Baldellou

Cerrar un ciclo de conferencias que intentan conmemorar el centenario de Mies van der Rohe supone dos tipos de peligros: el de establecer conclusiones y el de repetir argumentos ya expuestos.

Intentando alejarme de ellos, centraré mi intervención en torno a consideraciones estrictamente personales, suscitadas tanto por la arquitectura como por los escritos de Mies. Las explicaciones pretendidamente objetivas de su obra conducen con demasiada frecuencia a contradicciones insolubles.

Así pues, admitiré de entrada las posibles incongruencias a las que puede llevarnos la interpretación sesgada de su trabajo, basada en las reflexiones sugeridas por su lectura. Tendremos, pues, un Mies-pretérito que subraya el mismo título de mis consideraciones.

Las observaciones que expondré a continuación pretenden indagar en lo esencial mejor que en lo accidental, acentuando el carácter de disponibilidad que se da en las propuestas de Mies, prescindiendo al mismo tiempo de la "perfección" de algunas de sus soluciones.

Una primera dificultad de aproximación a la figura y la obra de Mies la constituye su carácter mítico. A la formación de esta consideración contribuye eficazmente la constante simplificación a que se ve sometida su obra. En el caso de Mies ha sido él quien más ha contribuido a la consolidación de su carácter mítico. Tanto su discurso teórico, corto, escaso, esporádico, como su obra arquitectónica, aparentemente simple y esquemática, han favorecido su entendimiento superficial y, con él, la formación del estereotipo de Mies.

Restablecer la complejidad interna de su "teoría" y de su arquitectura supone la aceptación total y no parcial de su discurso; pasar de la apropiación mística de las consignas a la de la ambigüedad de la realidad y la experiencia.

Sucede, sin embargo, que las simplificaciones ganan en consistencia con el paso del tiempo, convirtiéndose en verdades axiomáticas; y para los "iniciados" sustituyen el conocimiento por la acción. Los guiños y los sobreentendidos suscitan respuestas automáticas cuanto menos profundamente se conoce, y con ello evitan conocer. A ello tienden generalmente las lecturas "canónicas" de Mies. Propongo, pues, sustituir en lo posible la experiencia de otros por la propia, ganando en intensidad lo que puede perderse en seguridad.

La arquitectura de Mies es en gran medida producto de la interiorización de sus propios conflictos. Así se deduce de la atenta inspección de sus croquis y así lo confirman sus biógrafos más fiables. En consecuencia, sólo mediante la introspección podemos aventurarnos en su complejo mundo. Lo que Mies propone es una experiencia interior, por ello intransferible, en la que sus sugerencias latentes se revelen a nuestra sensibilidad.

Es decir, el conocimiento que suscita está posibilitado por la interiorización de sus propuestas, por la reflexión sobre su propia obra. Ello nos lleva a adoptar un distanciamiento brechtiano al mismo tiempo que advertimos que "Mies" no está fuera, sino dentro de nosotros mismos. Tal como Mies busca la esencia, podemos rastrearla en nosotros a través de sus obras.

Considerado de este modo, Mies es un guía, un maestro. Y lo es, diría, casi por definición. Con independencia de su actividad docente concreta, adoptó una postura didáctica, tanto desde su posición en la vanguardia como desde la práctica profesional. Su formación, en buena parte autodidacta, muestra claramente cómo fue depurando paulatinamente sus criterios y apropiándose los como experiencia. Durante su docencia posterior intentó poner en práctica sus convicciones, dirigiendo eficazmente a sus alumnos hacia su propia reflexión. Porque si bien pueden encontrarse en Mies alusiones a los propios hallazgos, es más cierto que pretende casi siempre elaborar a partir de ellos una abstracción de validez general. Es por ello un hombre de principios. Esto es lo que debe buscarse en su obra como mensaje didáctico.

A través de las distintas etapas de su vida, predomina sobre otros intentos el de depurar su lenguaje como consecuencia de la introspección. Este esfuerzo de aislamiento y de independencia intelectual prevalece sobre la voluntad de hacerse oír. Parece que cuando enuncia, agriamente, sus posiciones, está intentando alejar a los curiosos mejor que ganarse adeptos. Con independencia de sus métodos de enseñanza, consecuencia natural de sus experiencias de talleres y escuelas tan diversas, en el Mies explícitamente didáctico prevalece el esfuerzo de comprender más que el de explicar. Aplicando a su obra este mismo criterio nos aproximaremos más eficazmente a Mies.

En este contexto, resulta particularmente interesante el papel desempeñado por Mies en los grupos con los que compartió su tiempo histórico. Nada más lejos de sus intenciones que el compromiso al que conducían las vanguardias históricas. Comprometido consigo mismo y con su independencia, sus relaciones con la vanguardia resultaron casi siempre ambiguas. Incluso sus exabruptos de "G", al trasladarse a un nivel de abstracciones tan radical, plantean dudas sobre su verdadera intención. Así el misticismo de la renuncia a participar en el juego propuesto por la sociedad, tan propio de la vanguardia, y su aislamiento narcisista se convierte en Mies en mecanismo de atracción para la clientela más elitista al margen de las ideologías subyacentes. La propia ambigüedad del mensaje expresionista, o la abstracción del discurso constructivista, de Stijl, y - por qué no - la apropiación sublimada del material y la naturaleza en las articulaciones de Berlage o de Wright

conducirán al joven Mies a una elaboración llena de conflictos, que solamente la intuición más profunda convertirá en sistema, eludiendo a menudo la realidad como verificación de las contradicciones. El resultado se plasma con frecuencia en un lenguaje críptico, que oculta tanto como manifiesta. Y es precisamente esta cualidad la que servirá para la mitificación más ciega y para la crítica más superficial.

En gran medida el mesianismo americano se funda en la dificultad de interpretación de un lenguaje denso y de origen extraño, de curiosa conexión ideológica con el poder y la gloria. Quizás en ello radicaba el desinterés de Mies por aclarar el sentido profundo de su mensaje, que probablemente tenía más de duda que de consigna.

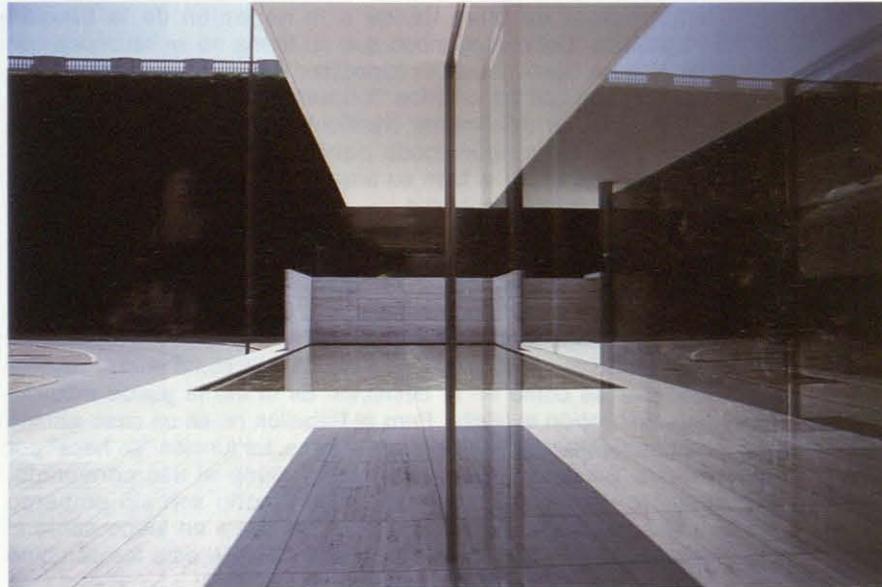
El Crown Hall es en este sentido el paradigma del "aula sin muros" de McLuhan. La ausencia de subdivisiones de su gran espacio impone inevitablemente una disciplina en el establecimiento de los límites, al mismo tiempo que éstos surgen en la medida que los enunciados se difunden. La difusión panofskyana se plantea en esta gran escuela con la ambigüedad de un debate "ordenado". Nada seguramente más próximo a la gran catedral entendida como aula, nada más fiel al origen tomista y agustiniano de la compleja aproximación a los principios por parte de Mies.

Pero no sólo el espacio específico de la docencia impone su carácter de propuesta didáctica. También, los pabellones de exposiciones, los museos, las viviendas. El carácter total de sus vacíos, a la espera de recibir significados, propicios a la experiencia personal, deshabitados, ambiguos, nos enfrentan ineludiblemente a la reflexión. Así pues, las posibles consignas de Mies, trasladadas a sus espacios, plantean la tensión entre la propuesta totalizadora y su concreción, necesariamente parcial, en su relación recíproca. Qué distante la "ambigüedad" explícita de Venturi.

Las posibles interpretaciones de la obra de Mies han dado lugar a una serie de vías de continuación, más allá de la más superficial imitación. Los supuestos discípulos de Mies pueden encontrarse en un panorama en el que están quienes pretenden ocupar su puesto, tanto contradiciéndole como imitándole. Y también algunos que intentan su propia reflexión. En la medida en que la obra de Mies es parte fundamental de nuestra cultura figurativa, la reflexión autónoma no puede prescindir de la herencia, la "grande y honrosa orfandad" a la que aludía Sota en 1969. Precisamente a partir de una búsqueda rigurosa puede afrontarse la lección miesiana. Y, sin embargo, reclaman para sí la herencia quienes han "amueblado" a Mies con cornucopias. Parece conveniente en cualquier caso indagar en la obra de Mies los rastros que pudieron seguir sus posibles discípulos.

Un primer obstáculo lo plantea la misma aparente claridad de la obra miesiana, cuando en verdad resulta problemático escoger una sola línea de interpretación sin caer en contradicciones inmediatas. Si tratamos de desentrañar su arquitectura, reduciendo su complejidad, observaremos que con cada paso en ese sentido nos alejamos más de su entendimiento. Por otra parte, la fuerte articulación de la obra de Mies plantea grandes dificultades para su análisis parcial. La adquisición de la coherencia interna, si bien le ocupa durante toda su vida, aparece sustancialmente planteada ya en torno a 1923, y ello resulta patente casi de forma inmediata para la crítica internacional. Sin embargo, no parece tan sencillo determinar en qué consistía la aportación concreta de Mies, más allá de la calidad gráfica y del carácter utópico de sus propuestas. Aunque quizás pueda atribuirse a Mies la mayor responsabilidad en la consolidación de la "ciudad sin atributos" contemporánea, nadie hizo más que él para evitarlo. Paradójicamente, su intento por depurar constantemente acabó siendo soporte adecuado a las contaminaciones más vulgares.

Respecto a la contribución formal de Mies, resulta verdaderamente paradójica su insistencia en obviar el problema



Pabellón de Barcelona, reconstruido
(Mies van der Rohe, 1929).

M. A. B.

y trasladar el conflicto a dificultades constructivas: "No reconozco problemas de forma, solamente de construcción". "Rechazamos toda especulación formal." Puede parecer que su obra no es el resultado de una preocupación formal si aceptamos, como con demasiada frecuencia sucede, que la forma está constituida por fragmentos de significación adherida. En este sentido, Mies está rechazando la forma. Sin embargo, considerando su aprendizaje disciplinado con Paul, con Behrens, con Berlage, incluso su contacto con Härrig y observando su lentísimo proceso de elementalización, tendremos que admitir que la forma no le es indiferente. Quizás para Mies la forma no es sino primordial y sólo podamos entender su búsqueda en los términos planteados más tarde por Kahn. La dicotomía Forma-Diseño, se unifica en Mies y por ello, quizás, cuando habla de forma, se refiere a Diseño; y cuando diseña, busca tan sólo la Forma a través de la solución constructiva (formal), que en su caso es estructural.

La aportación constructiva de Mies, probablemente identificada con su aforismo "Dios está en los detalles", no está precisamente en los detalles en sí misma. No es la suya una aportación al catálogo de detalles constructivos. El detalle en Mies tiene el valor de un elemento gestáltico, y por ello arquitectónico. En cualquier caso es más que probable que las "soluciones" estén implícitas en los planteamientos, en la propia esencia de los materiales. Llegar al acuerdo entre lo que el material "es" y lo que el artista puede hacer con él, reconociendo su naturaleza, implica la experiencia, el reconocimiento en el material de las mutuas posibilidades expresivas. De nuevo el aprendizaje de cantero, de ebanista, por fin de arquitecto, lleva a Mies por un camino personal y no académico, de disciplina en el uso del material a la búsqueda de la forma constructiva. El valor de sus soluciones no está tanto en ellas como en la forma que ellas adoptan.

Desde un punto de vista general, la funcionalidad de la

arquitectura de Mies tiende a la negación de la función pragmática. Del mismo modo que su forma no se reconoce con los criterios "formalistas", la capacidad de uso de sus edificios no se reconoce con los criterios "funcionalistas". Quizás por ello su arquitectura es difícilmente clasificable desde el punto de vista tipológico. De ningún modo puede considerarse a Mies un "inventor" de tipos, si bien su arquitectura sirvió para consolidar algunos tipos muy concretos.

Algo muy distinto es el que ciertos seguidores "popularizaran" algunos resultados miesianos. No es sencillo encontrar en su arquitectura intentos de facilitar el uso convencional de la forma construida. Seguramente porque Mies está huyendo de los convenios más alienados, pensando en un uso social distinto, en otra sociedad en definitiva. El caso de Barcelona podría resultar ejemplar de cómo en la definición de la forma puede influir la falta de función explícita. Pero el Pabellón no es un caso aislado precisamente, sino tan sólo un extremo. La función "se hace" por el uso. En la medida en que Mies elude el uso convenido, sugiere alternativas, que de ningún modo son sin embargo arbitrarias. Descubrir las "mejores" es tanto un juego como el resultado de la tensión más sensible. Es de esta forma como Mies no es precisamente elemental.

Intentar entender la obra de Mies a partir de lo particular supone en mi opinión perder de vista lo fundamental, lo arquitectónico, el "algo más" que cualifica el conocimiento. Sólo con esta perspectiva adquiere su valor esencial, intuido por Kahn en el "orden es". En ese orden superior encajan en tensión cada una de las partes. Sin él, las soluciones concretas pierden su sentido.

Al margen de las posibles reducciones a que se puede someter la obra de Mies, y para aproximarnos al modo en que quizás se relacionan entre sí, puede resultar conveniente adoptar una perspectiva externa respecto de la propia arquitectura. Pasemos revista con esta intención en primer lugar a una cuestión previa: la relación entre la obra de arquitectura y el tiempo histórico. Los arquitectos modernos han estado obsesionados en serlo; y para serlo han tenido que manifestar claramente su temporalidad. Una de las primeras cuestiones a dilucidar ha sido la de cuál es concretamente la arquitectura que corresponde a una época. El poder determinar de una manera eficaz la relación entre tiempo histórico y obra arquitectónica es una cuestión fundamental, un dilema básico. Mies actúa ante él con el mismo tipo de intuición que ante otros problemas. Se sitúa fuera del tiempo para hacer alusión al tiempo concreto al que se refiere. Es moderno en cuanto que es intemporal. Es moderno en cuanto que es clásico. La modernidad de Mies se nutre en su propio clasicismo.

La modernidad de la obra de Mies no se refiere pues a la temporalidad histórica concreta, y ello es lo que le permite la indiferencia aparente frente a los cambios derivados de las modas. La captación de lo esencial en el transcurso histórico le aparta paulatinamente de los aspectos más temporales de las sucesivas convulsiones de las vanguardias.

Por otra parte, si algún objetivo común puede atribuirse a los diferentes intentos de las vanguardias arquitectónicas modernas, ése es el de la indagación espacial.

Mies no plantea cuestiones de espacio, sino de vacío, que en Mies es función de su inteligibilidad; es decir, la posibilidad de entender ese vacío es la que le confiere su carácter espacial en cuanto que espacio es equivalente a experiencia. La inteligibilidad de ese vacío confiere a ese espacio el carácter emotivo; es la inteligibilidad la que permite su uso. Planteado así, nos sugiere la tensión conceptual del vacío que bajo una aparente simplicidad, y en esto se han apoyado quienes han objetado que "menos es simplemente menos" con evidente superficialidad, estaba latente una sugerente complejidad. Porque hablar de la complejidad de una obra de Mies supone necesariamente hacerlo de cómo es compleja esa simplicidad. En este sentido, la obra de Mies es ambigua en cuanto que

facilita lecturas alternativas entre estrechos márgenes. Las contradicciones sutiles que plantea la experiencia de su obra se establecen como alternativa dialéctica sin llegarse a excluir de forma definitiva; pero tampoco permiten un alejamiento respecto de sus propuestas. El rigor con que se plantea la elaboración de su obra es la traducción de esa tensión interior con la que afronta sus propios dilemas. Me interesa especialmente cómo es capaz de mantenerse entre cauces estrechos, con unas escasas normas muy precisas. Me interesa el rigor mesiánico por la coherencia con que utiliza los medios de que dispone, los medios personales (sus propias limitaciones culturales), la tecnología a su alcance, sus propias inseguridades constructivas.

En buena medida, el elogio y el descrédito de la obra de Mies está casi siempre en función de análisis reductivos. Creo que hay que insistir en el sentido de totalidad que tiene la obra de Mies, en el hecho fundamental de que lo verdaderamente estable de esa totalidad es la fuerte estructura formal, entendida, evidentemente, como sistema de sistemas. Por ello, la dificultad de su aprecio es de tipo intelectual. El conocimiento de la obra de Mies requiere un esfuerzo superior al habitual. Por ello fatiga. La tensión intelectual precisa para captar la estructura formal latente en la obra de Mies es mucho más fuerte y está por encima casi siempre de nuestra capacidad para mantener la atención. "No busco ser interesante, busco ser bueno"; con esta frase, que implica como siempre aclaraciones subsiguientes, Mies se aleja, o pretende alejarse, de las manipulaciones reduccionistas. Y alude sutilmente a una pretensión de la verdad que supone un proceso de búsqueda: la indagación sobre el proceso como finalidad.

Mies produce objetos concretos, exactamente delimitados en el tiempo y en el espacio; sin embargo, adquieren un carácter de provisionalidad respecto a la totalidad de su obra, haciendo de esta totalidad el protagonista de su esfuerzo. Así, los logros particulares tienen valor, tanto en sí como en referencia al proceso de conocimiento de la realidad por Mies, que no busca tanto soluciones particulares como planteamientos de validez universal. En cierto sentido está concretando la búsqueda de la esencia de la arquitectura, lo que más adelante identificará Kahn con la Forma. El afán de elaborar constantemente el Diseño para su perfeccionamiento supone la perfección como objetivo ideal y por ello inalcanzable. Sin embargo, el intento constante por lograrla obliga al autor a serlo, a buscar los orígenes, y por ello a ser original. La aparente inmutabilidad de la obra miesiana se tiñe de originalidad profunda de modo, sólo aparentemente, contradictorio. Con esta perspectiva cabe considerar a Mies como "manierista", en el sentido de que al buscar con insistencia la perfección y el origen, la verdad y la belleza, termina transgrediendo sutilmente sus propias normas para hacerlas más emotivas. Este manierismo miesiano hace hincapié en el propio proceso de perfección, que acaba por justificar el formalizarse de los objetos concretos. Recorrer este proceso plantea un esfuerzo intelectual cuya dificultad mayor estriba en su propia sutileza. Precisamente ésta puede ser la causa de tanta deserción entre los seguidores que simulan la reflexión con el disfraz. La dureza del camino marcada por Mies, tras su aparente sencillez, supone un despojarse de lo accesorio y un enfrentamiento radical a lo esencial, desde donde es posible elaborar las claves personales.

En cualquier caso, el seguimiento de Mies implica la reflexión de tal modo que sólo con la introspección es posible la fruición. Por ello, la fruición que puede proporcionar su arquitectura se basa en las sugerencias que nuestra propia meditación elabora sobre ella, y más concretamente sobre la tensión que el reconocimiento del proceso de formalización conlleva. La relación dialéctica entre objeto y sujeto alcanza en las obras de Mies una dimensión de compromiso.

En este sentido, el tiempo existencial desempeña un papel fundamental, dado que el proceso de percepción, al implicar la

experiencia espacial, en el caso de Mies requiere notable esfuerzo intelectual. El tiempo asume un carácter de tensión en el disfrute de la obra miesiana, no así en la "clarificación" de sus seguidores.

Son los límites los elementos que permiten intuir las tensiones espaciales que Mies propone al usuario, presente o no, de su arquitectura. Los límites de su arquitectura son función de su propio entendimiento, constituidos tanto por presencia como por ausencia. No se plantean las relaciones dentro-fuera, abierto-cerrado, de manera obvia, sino mediante alusiones. En las situaciones intermedias que propone, al usuario le corresponde el determinar, en función de la experiencia, la verdadera posición de los límites. Entender el espacio arquitectónico de Mies como laberinto, si bien plantea la ambigüedad del recorrido, supone la precisión de sus límites, y ello propicia una posibilidad física, que sin embargo está más próxima a la sugerencia intelectual. El centro, para Mies, no es el Minotauro, sino que está en el espectador, quien a través de su experimentación origina el centro; y alrededor de él se constituyen en espiral los datos objetuales. La percepción del espacio miesiano requiere la del movimiento espiral alrededor.

Si resulta evidente que Mies utiliza, entre otros recursos, el módulo para controlar y hacer inteligible el espacio, no es sin embargo un elemento alienante de su arquitectura. El módulo de Mies tiene una exactitud "real", no dependiente de fórmulas mágicas, sino supeditado a la sensibilidad del arquitecto. Es un módulo "más o menos" en función de las necesidades formalizadoras del caso concreto. De hecho pueden encontrarse en una misma obra de Mies distintos sistemas modulares superpuestos según conveniencias de distinto orden. El que sin embargo "parezca" claramente modulada una obra que "es" ordenada se debe a la sutileza de ese "más o menos", que adapta el concepto a la realidad.

Lograr que la arquitectura sea monumental no es cuestión exclusivamente de tamaño, sino también de escala, es decir de relación. Depende de la forma en que la medida nos permite establecer relaciones, especialmente la del distanciamiento. La obra de Mies se nos aleja, se escapa, y sólo tras un esfuerzo ritualizado, que supone la adaptación/sumisión, nos la apropiamos. En este esfuerzo, los límites desempeñan un papel fundamental, sobre todo al plantear las articulaciones por ausencia, en negativo. La redundancia es sistemáticamente eludida en una obra que sólo alude explícitamente a las articulaciones para establecer relaciones evidentes y, casi siempre, múltiples.

El dilema de Mies como autor, estable y variable en el tiempo, estriba justamente en la dificultad de patentizar lo latente de forma sutil y variable. Ese trabajo de "composición" no es otra cosa que la lucha por controlar la necesidad y el azar, mediante el rigor y la coherencia. La tensión entre el autor y su obra oscila entre la fidelidad a los propios recuerdos y la búsqueda apasionada de su posteridad. Con esta consideración podemos abordar algo que condiciona el trabajo del arquitecto: el rastro que su obra dejará en la historia. A partir de esa preocupación debe entenderse el afán de muchos autores por interpretar su papel histórico de forma convincente y por dejar las pistas precisas para que su personaje se reconstruya según su propio interés. La interpretación de la propia obra desempeña en este sentido un papel fundamental. A este respecto, Mies parece un espectador inmutable de los hechos históricos, a los que da la importancia de lo anecdótico porque quizás aspira a escribir otra Historia. Mies es su propia referencia, utilizando el tiempo a favor de su misma recreación. Su tiempo vital, en cierto modo proustiano, se constituye por su propia permanencia, en una referencia válida para los demás por su misma fijeza. Representa así el tiempo de los demás mejor que cualquier otro. El papel histórico de Mies, sin pretenderlo explícitamente, es el de protagonista de su tiempo.



Pabellón de Barcelona, reconstruido
(Mies van der Rohe, 1929).

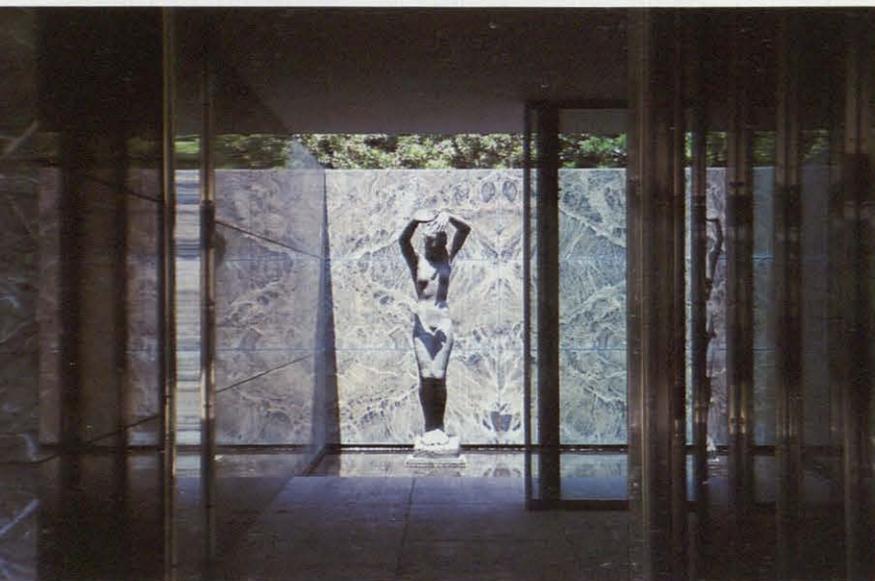
M. A. B.

La preocupación que asoma en sus primeros escritos por relacionar la arquitectura con el tiempo histórico, "construyendo" la propia historia, conduce inevitablemente a señalar la historicidad con signos inequívocos de la época concreta.

El doble sentido que estos signos asumen de ser referencia de un tiempo, tanto como negación de otros, lleva fácilmente a la necesidad de inventar, dando fe de existencias individuales, de grupos, lo que sólo la práctica social puede consolidar. La respuesta de Mies es bien contraria. Sólo prescindiendo voluntariamente de los significados adheridos la arquitectura puede recuperar una significación genérica. Por ello su arquitectura trasciende su propio tiempo histórico tanto como da fe de él de la forma más exacta. Por este motivo se convierte en clásica.

Para poder expresar de forma inteligible su propia temporalidad, para facilitar el uso intelectual de sus propuestas arquitectónicas, el arquitecto ha de recurrir a las reglas, que sólo por ser compartidas son eficaces. "El juego sabio, correcto y magnífico" tiene evidentemente unas reglas. No es lo mismo conocer y acatar las reglas del juego que jugar con las reglas o practicar el juego sin reglas. La heterodoxia miesiana, manierista, se basa en el exacto conocimiento de las reglas, con el que es posible su transgresión. Sin embargo, es extremadamente cauto al explicitar las normas que modifica. La "verdadera" razón en la que fundamenta muchas de sus decisiones no depende exclusivamente de la buena razón tecnológica, funcional o estética, sino que se nutre de sentimientos profundos y por ello oscuros: la forma, que proviene de lo que las cosas "quieren" ser. La racionalidad de sus decisiones se deriva de la coherencia de un proceso intuitivo que, por surgir del fondo, se "proyecta".

La interiorización profunda de la realidad aparente es lo que a Mies le permite controlar la totalidad con una exactitud



Pabellón de Barcelona, reconstruido
(Mies van der Rohe, 1929).

M. A. B.

sorprendente. Por ello, Mies alude en algunos momentos a la necesidad de la construcción de sí mismo. El proceso de construcción requiere aislamiento del exterior, a través del ensimismamiento, una actitud característica de Mies, que permanece absolutamente atento a sí mismo, concentrado en sus propios conflictos. La "gran sombra alemana" intenta eliminar, primero de sí, después de su obra, todo rastro superfluo y toda obiedad. Adquiere sentido de esta forma el "está y no está" de Scheerbart; y si lo trasladamos, veremos cómo la opacidad de Mies cristaliza en su obra de forma equívoca. De ahí el conflicto material planteado por el ladrillo rugoso, de "Rosa Luxemburgo", frente al acero pulido de la "Fansworth", y el vidrio que elude y refleja. Entre el observar cómo las cosas se me vienen, según decía Klee, y evitar que las cosas dejen huella, Mies vacila. Opta por un discurso que sólo es cerrado como Forma cuando se cierra como experiencia. El inconsciente colectivo es el medio en el que se produce el intercambio entre objeto y sujeto.

Pero pasemos al sujeto anónimo frente a su arquitectura. Para Loos, sólo los pueblos primitivos se tatúan (el horror vacui) mientras que los pueblos civilizados eliminan el tatuaje de su cuerpo. También la arquitectura "civilizada" descarta, como signo de civilización, su ropaje superpuesto. Pero en la medida que prescinde de lo añadido, lo hace de su memoria histórica al romper con la tradición figurativa aparente. La arquitectura se "deshumaniza" en un sentido histórico tanto como se humaniza, busca la esencia de lo humano, la razón, en otro. Pierde sus referencias concretas, locales, lo que gana en resonancias genéricas y universales.

Pero en este punto cabría preguntarse cómo puede ser habitable algo en lo que no se reconoce la propia historia. Sin embargo, habitar un lugar implica dar contenido a un vacío, y

ello supone primero el habitarse, el construirse. La arquitectura de Mies nos sitúa ante nosotros mismos, sin intermedio o referencia a la experiencia anterior. Sólo en la medida en que somos "civilizados" nos podemos apropiarnos de esta arquitectura. Su entendimiento nos obliga a su experiencia "en privado". La privacidad que la obra de Mies facilita es naturalmente de otra índole que la que nos protege por convenio. Habría que distinguir entre la privacidad del acto y la del pensamiento. A este respecto, la opción de Mies parece no dejar duda.

La privacidad que requiere el pensamiento se nutre de su propia existencia, y la arquitectura de Mies actúa en este sentido como referencia, como posibilidad. Los límites de Mies, los muros-guía de Norberg-Schulz, obligan a indagar en nuestras propias posibilidades y por ello a establecer esa relación dialéctica con el objeto que tan inexplicable suele resultar. A través de la arquitectura realizada se trasluce la relación entre el autor y la sociedad, entre quien propone y quien usa. Mies, con frecuencia, alude a sí mismo como artista, insistentemente y, a veces, de forma contradictoria. Esta insistencia es más extraña en una obra que parece renunciar a toda referencia personal en la medida en que su aprecio exige la reflexión profunda. Precisa pues de una sociedad compuesta de individuos "exentos", capaz de reconocerse y habitar lúcidamente; de una sociedad, en suma, bien distinta de la masa alienada por referencias convenidas pero no asimiladas.

La arquitectura como "test social", nos revela las contradicciones derivadas de comprensión y uso. El rechazo de la obra de Mies supone con esta perspectiva un rechazo al orden, al pensamiento racional, a la ausencia de referencias temporales históricas o figurativas; el lugar no sugiere ya el consuelo que busca una sociedad aferrada a su infancia cultural.

La limpia tecnología miesiana, capaz de modificar comportamientos sociales, es sustituida más tarde sintomáticamente por el prestigio de la basura o, en otros términos, del desorden conveniente. Tan sólo el intento de Kahn de otorgar a las cosas lo que su esencia sugiere, tratando de hacerlas ser lo que son, planta cara a la propuesta de Mies. Frente a lo abstracto, lo concreto. Frente a lo intemporal, el tiempo fijado. Transparencia y rugoso como opuestos.

Sin embargo, la relación de opuestos se mantiene tensa en la obra de Mies. Alejado del juego de las apariencias, desempeñan éstas en su obra un papel fundamental, que, si puede referirse originariamente al expresionismo, adquiere pronto un carácter provocador y sutil bien distinto. El "está y no está" pasa al "ser y no ser" simultáneo. Los cristales como espejos, de Barcelona y a partir de ahí en el resto de su obra, sitúan ambiguamente al espectador respecto del espectáculo. Lo que ya exploró Velázquez anticipándose intuitivamente, lo que Carroll quería no ver, lo que Wells necesita destruir, es asumido por Mies del modo más tenso.

Que la utopía, en el sentido de Manheim, no se realice no es debido tan sólo al tipo de propuesta, sino más bien a la voluntad de rechazo de los encargados de su puesta en práctica. Las propuestas de Mies precisarían un cambio social para ser entendidas. Un cambio de valores. Plantea una existencia racional, reflexiva. La profesión de arquitecto no sería otra cosa que una reflexión sistemática sobre el habitar, realizada sobre un habitar entendido como reflexión sobre la propia esencia del ser.

Por ésta y otras posibles consideraciones, me gusta Mies. Porque me parece que prefiere el acontecer al acontecimiento, el discurrir al discurso. Porque para él la sensibilidad es un atributo de la inteligencia. Porque sólo por la "comunicación" nos apropiamos lo común y lo trascendemos. Porque la arquitectura es un juego que exige participar. Porque en su arquitectura la experiencia genera conocimiento. Porque es parte de nuestra conciencia, inevitablemente, Mies es más.

Los dibujos de Frank Lloyd Wright

Helena Iglesias

Probablemente sobre Frank Lloyd Wright se ha escrito demasiado, a pesar de la apasionada reivindicación, tan reciente, que realizó Terence Riley, y que ha dado lugar a la "exposición del año", la que ha sido colgada en el MOMA de Nueva York (1).

Demasiado, porque el "héroe americano" en el que Wright se convirtió, hace ya tanto tiempo, está formado, en su "corpus scripti", por estudios y análisis de todo tipo y autor, históricos, exegéticos, críticos, interpretativos (2), a los que vienen a unirse, ya desde muy temprano, escritos suyos, declaraciones y autos de fe, autoanálisis, autopublicaciones de dibujos o de obras (3); y esto se mantiene durante su larguísima vida para desembocar, a su muerte, por si fuera poco material literario, en las "cuidadas ediciones" y apropiaciones vampíricas de buena parte de su numerosa parentela; y aun sobre este magma escrito, de tan difícil entendimiento y clasificación, disfruta Wright de la añadida cualidad de haberse convertido en héroe de novela (4) (y de película) en el más genuino estilo del puro "héroe americano".

Cuando un arquitecto genera tanta y tan variada literatura, se suele dar la paradoja de que más y más estudiosos se sienten tentados de clasificar el magma, de ordenar el caos y de proporcionar "un enfoque original e inédito". Lo cual es, desde luego, una de las profundas motivaciones de la exposición ya aludida y de la reivindicación realizada por Riley y también, naturalmente, el desencadenante de algunos de los artículos que se publican en este número de "Arquitectura".

Es también ésta, con matizaciones, mi personal motivación. Y digo con matizaciones porque mucho menos, casi nada, se ha escrito de los dibujos de Frank Lloyd Wright, y ello a pesar de que la proliferación de las publicaciones con dibujos es enorme. Esta abundancia, como en el caso general de los estudios "de letra", viene de antiguo, desde la labor de difusión que el propio autor empieza a realizar casi a la vez que inicia su carrera. Exposiciones del Architectural Club de Chicago, dibujos del Ladies Home Journal, el portafolio Wasmuth... (5). Y desde estos principios, una sostenida actividad gráfica, ampliamente expuesta a la pública opinión (y/o admiración).

Y a partir de la constitución de la F. LL.W. Foundation, los dibujos se convierten en la moneda de uso más común, en el objeto de las mayores y mejores invenciones que el "marketing" americano puede realizar: agendas diarias, libros de notas, con un dibujo para cada semana, o cada mes, publicadas año tras año (6); calendarios, pins, portafolios en reproducción, pañuelos de seda estampada, maquetas de vidrieras, broches de solapa, bisutería variada, toda una batería de "gadgets" de toda clase y tipo, realizados a la mayor y mejor honra del héroe, con dibujos como tema.

Pero, como ya se ha dicho, estudios de dibujo hay más bien pocos. Apenas los "Taliesin Drawings" (7), la selección de Drexler (8), la exposición de Nápoles (9), el libro de dibujos de la Foundation (10), los libros de dibujos japoneses (11), la

actual del MOMA ya citada y referencias mínimas aquí y allá, entresacadas de escritos-no-de-dibujo, o incluidas en libros de recopilación, como "The architect's eye" o "Master pieces..." (12), que contribuyen a proporcionar algún "corpus" de estudio o de opinión.

Estas carencias son las que constituyen las matizaciones, ya aludidas, de la motivación de estas líneas. Ante el incuestionable hecho de que tampoco ahora, en el año de gracia de 1994, con la "exposición del año" del MOMA, se ha escrito nada sobre los dibujos de Wright, no he podido resistir la tentación de intentar unas cuantas ráfagas informativas sobre el tema, unos cuantos apuntes para una posible descripción y clasificación.

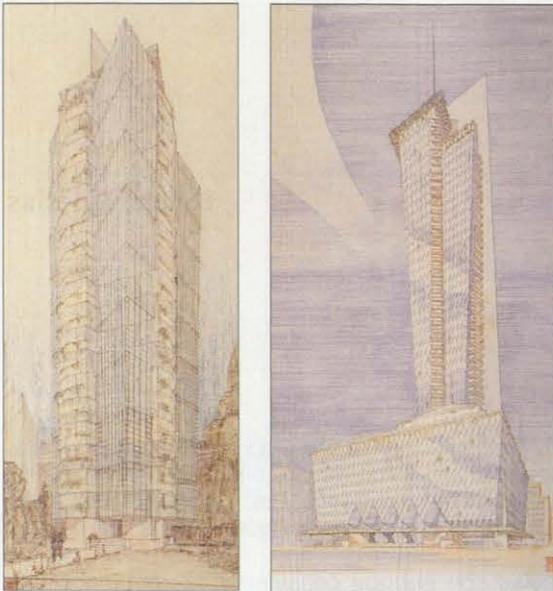
Para empezar por lo que es, quizá, el final, tengo que referirme al tan controvertido tema de las probadas y no probadas autorías. En todas las agendas, calendarios, en el Drexler, en la exposición napolitana y no digamos en todos los libros no-de-dibujo donde los dibujos se reproducen, la autoría es adjudicada, sin excepciones ni dudas, cuándo por inclusión, no explícitamente detallada (por ejemplo, "Drawing F. LL. W.", aunque al pie de cada dibujo no se repita luego que el dibujo es suyo), cuándo por machacona repetición (con copyright) en cada uno de los pies descriptivos correspondientes (13).

Si se considera que el número de obras de F. LL. W. es absolutamente enorme, que existe una curiosísima publicación que coloca, estado por estado, sus edificaciones a lo largo y ancho de los Estados Unidos (14) y no deja casi ningún estado sin Wrightiano disfrute (15), ya desde un punto de vista meramente lógico debería dudarse de la autoría de unos dibujos que existen, como es natural, en número de varios por cada realización.

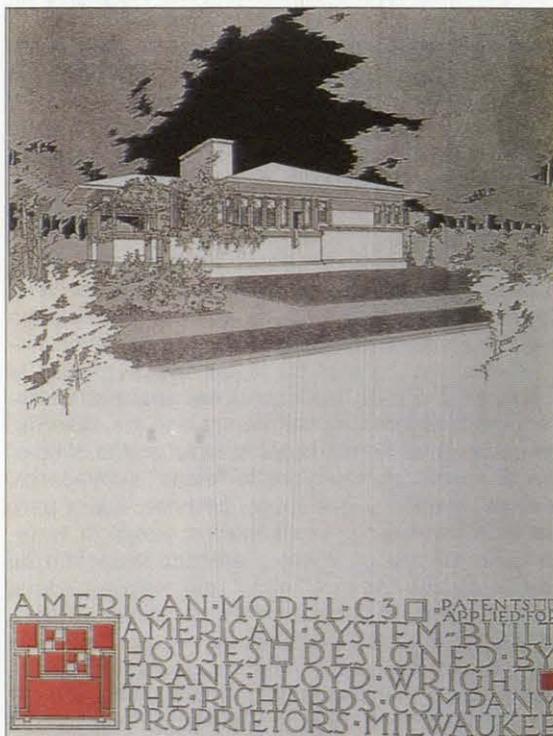
Pero la lógica no interviene en estas atribuciones tanto como el simple hecho de tener ojos en la cara. Cuando se lleva debajo del brazo durante todo un año una agenda que atribuye al mismo autor el dibujo de la perspectiva para la St. Mark's-in-the-Bouwerie Towers (fig. 1) y el de la perspectiva para el Rogers Lacy Hotel (fig. 2), es necesario ser prácticamente ciego para no encontrar diferentes las manos que los hicieron.

La mano que traza, en el Saint-Mark's el lápiz grafito "limpio" que se ve sobre el abocetado lápiz grafito "sucio" subyacente, que garabatea la vegetación y que luego arrastra, ligera pero firmemente, los lápices de colores patinados sobre la torre, depositando en cada terraza un ligero y artístico manchón de verdor, no es la misma que "pasa a limpio", sin ningún retoque ni substrato subyacente, relamidamente, y, desde luego, calcando, todas y cada una de las placas de revestimiento del Rogers, una mano que embloca las manchas de vegetación de las terrazas y que raya de manera pautada, machacona, todo el fondo del cielo, para añadir, además, el amanerado detalle final de la curva nube, o arabesco, que atraviesa el cielo y la torre.

No son éstos más que dos ejemplos de diferencias importantísimas entre dibujos atribuidos a F. LL. W., que están



A la izquierda, perspectiva de St. Mark's-in-the-Bouwerie Towers, lápiz grafito y lápiz de color sobre papel de croquis, 1928 (1).
A la derecha, perspectiva del Rogers Lacy Hotel, lápiz grafito, tinta y lápiz de color sobre papel de arroz (japonés), 1946 (2).



Un buen ejemplo de uso del "cuadrado rojo" es esta litografía, donde se ha incluido otro cuadrado rojo mayor con la planta del modelo, que sirve de contrapunto compositivo a la leyenda (3).

sugeridos por el carácter de edificio en torre que tienen ambos proyectos y por su vecindad en una publicación de la Foundation. Pero pueden aducirse, en este mismo sentido, tantos ejemplos como pueda desearse, que se atribuyen sin distinción a la misma mano dibujos de lápiz y acuarela o de gouache, limpios o sucios, abocetados o rígidos, tintados con colores primarios o terciarios.

Para valorar otra muestra de lo mismo, fijémonos en un dibujo, el de la Ward W. Willits House, que ha servido ¡hasta de portada! para alguna publicación sobre F. LL. W., y de cuya dudosa autoría dan buena cuenta los tintes opacos del gouache y la completada pesadez del conjunto, que no deja ni un solo milímetro de superficie del papel sin capa de color.

Hay que decir que, para aclarar estos extremos el catálogo de la exposición del MOMA ha venido a contribuir de forma ejemplar. Se facilitan en él, además de las descripciones de técnicas y medidas, siempre tan difíciles de encontrar, las iniciales con las que están los dibujos firmados, cuando lo están. Y si no lo están, no se añade dato alguno que permita suponer la real y verdadera autoría. Y con este catálogo en la mano puede bien claramente constatarse que son diferentes las iniciales de la St. Marks' Towers (F. LL. W.) y del Rogers Hotel (J. H. H., por John H. Howe) y que tiene el tan publicado dibujo de la casa Willit las iniciales M. M. (por Marion Mahoney).

La remilgada mojigatería con que se hurtan en las publicaciones más antiguas las iniciales de los dibujos para atribuirse todos indiscriminada y universalmente a F. LL. W. tiene relación, con seguridad, con la "deificación" a la que el arquitecto ha sido sometido, tanto en vida como posteriormente, y a la que he querido referirme cuando he hablado del "héroe americano".

Es una deificación que propiciaron Talliesin y sus discípulos, por un lado, y su vampírica familia, por otro, a partes quizá rigurosamente iguales, y está iniciada, desde luego, con el asentimiento y la complacencia del mismo F. LL. W., que fue el primer iniciador y propulsor del entendimiento de su obra como el prototipo de obra realizada como expresión del autor. En mi opinión, nada hay en este entendimiento, afanosamente seguido por exégetas, historiadores o analistas, que contribuya en realidad al mayor mejor conocimiento de la importancia y la transcendencia de su arquitectura, que resulta así maltratada.

Es seguro, por tanto, que siendo los dibujos "expresiones" aún más espontáneas y directas, relacionados como están con las variables (y constantes) de la composición de sus arquitecturas y siendo además de tan fácil identificación como "obra de Wright", han sido reducidos, ya he dicho que en mi opinión con mojigatería, a pasar a ser todos de su mano y tan profundamente expresivos de su temperamento como los han soñado sus censores.

Quiero que se me entienda bien: lejos está de mi intención decir, ni siquiera insinuar, que los dibujos atribuidos a Wright no son de Wright. Que tengo yo bien claro que los dibujos de los arquitectos son de quien los concibió, antes o a la vez que de quien los realizó (16); y esto en cualquier caso. Pero es que además, si hay alguna obra gráfica que tenga características propias, individuales, particularizadas y bien reconocibles, ése es el caso, sin dudar, de la obra gráfica de F. LL. W. Y por ello cumplen también las características generales de su obra, de su "estilo" gráfico, los dibujos que no son de su mano; lo hacen a su peculiar manera, pero con fidelidad reconocible. Y está bien claro que todos, los de su mano y los de otras, están inspirados por él y compuestos con su particular modo de concebir y realizar dibujos.

A este respecto habría que mencionar el famosísimo "cuadrado rojo", que sirve de receptáculo para las iniciales o que, aun vacío, sirve de firma y "marca de fábrica", por así decirlo, de logo personal. Este símbolo aparece en los dibujos

de F. LL. W. desde 1893 hasta 1959, al principio con un círculo inscrito, pero a partir de 1990 como un solo cuadrado rojo. Este símbolo se va convirtiendo poco a poco en una especie de "visto bueno" para los dibujos que Wright ve y aprueba, al mismo tiempo que desempeña un papel importante en la composición de la lámina, a menudo unido a la leyenda (fig. 3).

Entrando de lleno en el asunto que me interesa, lo primero que salta a la vista, además de lo unitario y continuado del "estilo" gráfico, es que son dibujos muy decimonónicos, muy fin de siglo, en su entendimiento, en sus objetivos y en su realización.

Y quiero con esto decir que, en su entendimiento, son dibujos altamente representativos y sustitutorios de la arquitectura, es decir, dibujos "fieles", pero que han sido, al mismo tiempo, sometidos a un proceso de conversión artística, a una atención cuidadosa a las cualidades del plano gráfico, para poder seleccionar así aquellas que sirvan a la peculiar concepción de la expresión que su autor posee y que desea transmitir. O lo que es lo mismo, que son dibujos "planeados", que son proyectos proyectados; que se ha atendido a, y entiendo, que es importante proyectar el dibujo que va a representar el proyecto, con el objeto de que resulte con narraciones adicionales, enriquecedoras de la arquitectura.

Y también quiero decir con eso que su realización es cuidada, pero "natural", deliberadamente simplificada y dotada de engañosa sencillez, tanto en sistemas de representación como en técnicas de realización.

Todo lo cual, con algunas otras cualidades, caracteriza el dibujo fin de siglo, intencionado, con relato, con carácter, meditado y muy elaborado, aunque engañosamente sencillo, pero todavía estrictamente representativo y fiel deudor de las leyes de la geometría descriptiva.

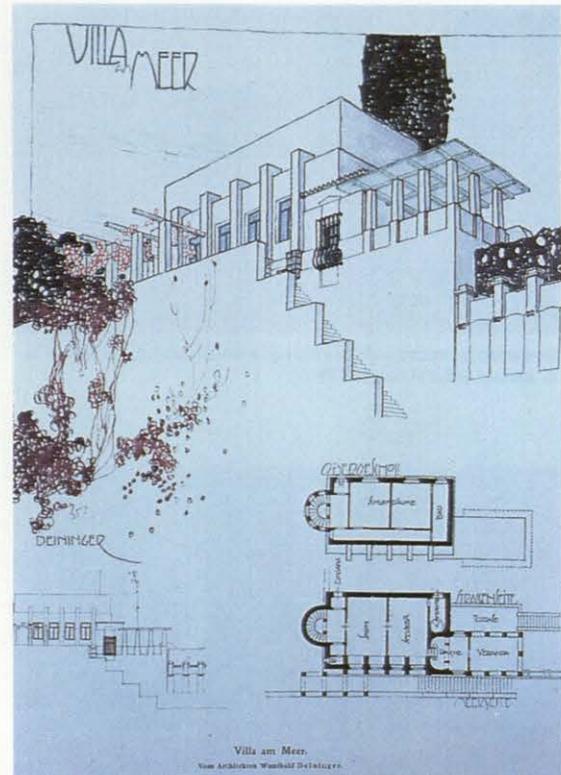
Comparten los dibujos de F. LL. W. con algunas producciones del fin de siglo la atención al "encuadre", a los bordes del dibujo, que tiene a menudo marco, a las leyendas incluidas, a los ángulos que predominan en la mancha y a su forma de cortar los bordes del papel... Y a veces no sólo comparten éstas y otras cosas, sino que hay dibujos, bien lejanos de su producción y de su intención, que parecen de su mano. Y pongo como ejemplo un dibujo publicado en *Der Architekt* (en 1906), de Wunibald Deininger, que podría incluirse en el portafolio Wasmuth... (fig. 4).

También son, sobre todo en los primeros tiempos de su trayectoria profesional, dibujos "de difusión", en el sentido de que están a menudo destinados a informar, con absoluta economía de medios, de la bondad de la arquitectura que representan, llámese el destinatario a convencer los lectores del *Ladies' Home Journal* (17) o Mr. M. H. Lowell, sean para las exposiciones del Architectural Club de Chicago o para el stajanovista trabajo realizado en Oak Park (18).

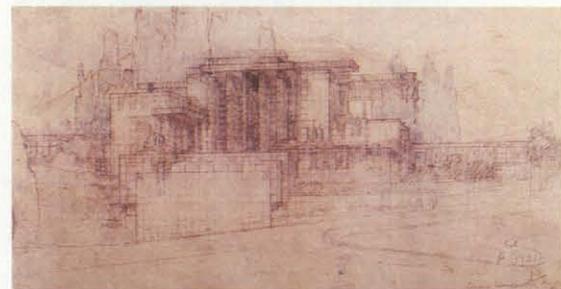
Las características de los dibujos aparecen bastante claramente fijadas desde los primeros tiempos del trabajo profesional de F. LL. W. y se mantendrán a lo largo del tiempo, con las variaciones aparentes que proporciona el cada vez más fijado "estilo", que acaba amanerando la producción y también las diversas autorías de los trabajadores a sus órdenes.

Una de las características más especiales es que, siendo F. LL. W. un dibujante tan prolífico, tan eficaz y tan suelto, sean los dibujos, prácticamente siempre, dibujos a regla. Hay que recurrir a bocetos casi informes, o a cartas, como la famosa enviada a Mr. Lowell, para encontrar dibujos a mano alzada, pero lo normal es que sean hechos con regla, sobre todo cuando se trata de las perspectivas lineales, que constituyen la parte más importante de la producción.

Estas perspectivas mantienen su aspecto de "soltura" debido a la técnica con que están realizadas: lápices de colores arrastrados o patinados, muy ligeramente tocados,



Perspectiva de la Villa am Meer, un proyecto de casa en el mar, de Wunibald Deininger, publicada en *"Der Architekt"* en 1906 (4).



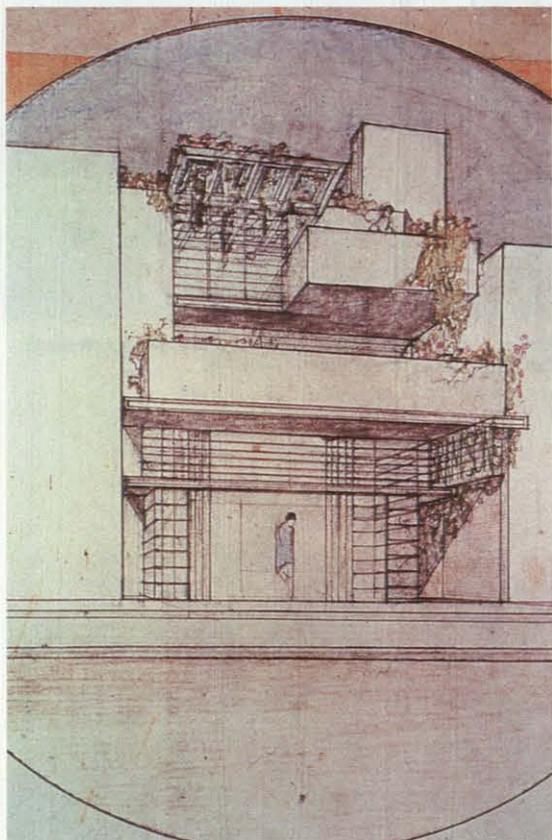
Un dibujo típico de lápiz de color: la perspectiva de la John Storer House, de 1923 (5).



Una acuarela muy antigua: la perspectiva de la Isidore Heller House, de 1896 (6).



Un ejemplo de "mucho suelo" que incluye vegetación dibujada por delante: la G. Madison Millard House, de 1906 (7).



A la izquierda, La tienda Bramson Dress, de 193 (8).



Los estarcidos, o salpicados, de gouache del Ravine Bluffs Development Bridge, de 1915 (9).

sobre el lápiz de grafito, que es el que configura la silueta de la edificación. Y lo mismo sucede cuando están realizados a la acuarela, pues el pincel toca ligeramente el papel, nunca cargado con gran cantidad de pigmento, y deja grandes superficies de papel sin tocar, que es lo que proporciona el aspecto de informalidad y soltura. A menudo el papel de soporte no es blanco, sino papel marrón o gris, o cartulina, y esto contribuye a proporcionar un color de base que ayuda a poner muy pocos tonos, o tintas, y a "inacabar" informalmente el dibujo (fig. 5 y 6).

Pero las más características cualidades aparentes de los dibujos de F. LL. W. son dos, en principio separables, pero íntimamente relacionadas entre sí: me refiero al marco y a las elaboraciones del "plano del cuadro".

Por elaboraciones del "plano del cuadro" (fig. 7) entiendo la cualidad de los dibujos de F. LL. W. de tener mucho suelo (casi siempre) y mucho cielo (más rara vez). Está la mancha, el verdadero dibujo, colocado siempre en el papel de una manera muy meditada, casi antojadiza, ocupando una zona a menudo por encima de la mitad de la dimensión horizontal del papel, y resulta la mitad inferior de éste tratada, casi siempre con vegetación, pero también a veces con elementos incluidos (tranvías, coches, figuras), de tal modo que resulta prolongada hacia delante, por delante del plano del cuadro. Es decir, que la edificación resulta elevada sobre "mucho suelo" y ello no en virtud de un punto de vista rebajado, aunque a veces también existe éste, sino de una artificiosa prolongación "por delante".

Esta prolongación "por delante" delimita a menudo un verdadero marco para el dibujo, que resulta encuadrado por los bordes de la prolongación. Y esto pone en relación esta característica con la otra que he apuntado: la cuidadosa atención al marco. Están los dibujos de F. LL. W. casi siempre encuadrados, aunque casi nunca en cuadrados ni rectángulos completos. El marco cobra una significación por ausencia, que le hace insinuarse, apareciendo sólo en pequeños techos del camino que debe recorrer, sólo uno de los ángulos, o dos de ellos, cuándo interferida su percepción por la vegetación, cuándo colocado como telón de fondo de referencia, con un tamaño menor que el del total de la mancha, a modo de plano sobre el que ésta se apoya. Y todas estas modalidades, cuando no se encuadra el dibujo en un deliberado "capricho", como la casa Hardy, que se alarga hasta lo indecible para enmarcar todo el acantilado, y otro tanto más de vacío del papel, o la tienda Bramson Dress, que se enmarca en un semicírculo o en un círculo entero (fig. 8).

De esta forma se relacionan los puntos de vista insólitos, no "naturales", a veces sobreelevados, a veces muy rebajados, con las elaboraciones del plano del cuadro y con el elemento de marco o de encuadre; y las tres características vienen entrelazadas, si se admite el término, por el común denominador de la vegetación, los elementos vegetales, que son parte casi inexcusable de los dibujos.

Respecto a esta vegetación hay que observar algunas cosas, un tanto apartadas de las dichas a menudo para las arquitecturas. Se ha escrito tanto y tan largo sobre el "lugar" de las arquitecturas de F. LL. W., sobre su concepto del entorno y de la colocación, sobre la adecuación al sitio y al paisaje, que a menudo se entiende que esta vegetación de sus dibujos es un homenaje y un recuerdo de este concepto de "lugar".

Antes al contrario, están los elementos vegetales muy estereotipados y se mantienen, por ello, sensiblemente, los mismos de unos dibujos a otros; y tienen más carácter de adornos gráficos de los vacíos (de los vacíos gráficos, se entiende) que de otra cosa. Casi nunca tienen un carácter que permita definir el auténtico entorno real; y realizan, por el contrario, un plegamiento de los objetos a los dibujos antes que un plegamiento de los dibujos a los objetos. Valdrían como ejemplo el desproporcionado matorral que nace en pleno

precipicio en el dibujo de la casa Hardy para el portafolio Wasmuth, o los árboles que interfieren la figura de la casa, en la casa en Fresno. Pero podría hacerse una larguísima relación de elementos vegetales iguales o muy semejantes para entornos absolutamente diversos; e incluso este asunto de los estereotipos vegetales tiene una curiosísima "coda" en los elementos vegetales parecidísimos que empiezan a aparecer en los dibujos de Michel de Klerk aproximadamente por las fechas de la estancia europea de F. LL. W., un tema, por cierto, el de las influencias posibles de los dibujos de éste sobre aquél, que merecería la pena tratar con algo más de holgura y extensión.

El marco, el suelo y los tamaños y vacíos, las proporciones que se establecen entre las diversas partes del papel, son un asunto principal e importantísimo. Por ello es mucho más notable su valoración y su influencia cuando se trata de dibujos "reelaborados", es decir, de dibujos que se destinan a hacer aparecer la imagen que verdaderamente se quiere dar de uno mismo. Me refiero, desde luego, al portafolio Wasmuth, que no en balde se elabora desde un apartado lugar de Italia, desde Fièsole, en un empeño personal y solitario de colocar en el papel lo que el arquitecto quiere verdaderamente enseñar. En estos dibujos, realizados en blanco y negro, debido sin duda a las dificultades de la edición de imprenta a que iban destinados, se hacen "composiciones" de las láminas, con un dibujo o con varios, tan elaboradas y artificiosas como pueda desearse, siempre con el denominador en común de la simetría ponderada como norma de realización, que exige valoración de masas (masas gráficas, desde luego) y de vacíos.

Algunas otras de las características más sostenidas son menos personalizadas y más propias de la época en que el "estilo" gráfico se crea. Valgan de ejemplo los rótulos y leyendas, tan "de Wright", y que tienen, sin embargo, su paralelo en la atención a los rótulos que se observa en la Escuela de Wagner o en los dibujos de Eliel Saarinen. Y valgan también de ejemplo las operaciones de corte en las secciones, a menudo fugadas y cortadas por un complejo conjunto de planos, que contribuyen a que pueda mostrarse lo que hay dentro del edificio, que son también muy características de las producciones fin de siglo de otros autores.

Las diversas manos con que los dibujos están realizados no añaden demasiado a sus principales características, excepto quizá los curiosos estarcidos o salpicados de gouache y tinta blanca que se aprecian, por ejemplo, en el puente en Ravine Bluffs Dev. (1915) (fig. 9), o en la M. Booth House (1911), o en la informalidad técnica en el manejo de los lapiceros de color que se hace en Falling Water (1936). Algunos otros dibujos, sobre todo de la última época, se relamen y amaneran y delatan manos menos cuidadosas o instrucciones menos exigentes; y aunque va esto a veces en estrecha relación con los objetos arquitectónicos que sustituyen como el caso de Marina County, donde no es posible optar por dibujos o arquitectura, hasta tal punto son ambos fastidiosos no se convierte en tónica general en ningún caso.

La paradoja de que un arquitecto "tan siglo XX" haya realizado unos dibujos "tan siglo XIX", o mejor dicho, que un arquitecto tan moderno haya realizado unos dibujos tan anti-vanguardia, no refleja y acusa más que la diversidad de los complejos conceptos de modernidad, sus variadas clases y hasta los propios planteamientos sobre los que se estudia la arquitectura del siglo XX. Y en un fin de siglo como éste, el siguiente a aquél que marca el estilo gráfico de F. LL. W., donde tan a menudo se ha planteado la consideración de la obra gráfica como arquitectónica, una alusión a los contrastes entre dibujo y arquitectura en las obras de F. LL. W. parece un recordatorio pertinente, si no necesario.

N O T A S

(1) Me refiero, desde luego, a la exposición "Frank Lloyd Wright, Architect", the Museum of Modern Art, N. Y., 1994, que tiene un catálogo de igual título, editado por el Departamento de Publicaciones del MOMA, que escriben W. Cronon, A. Alofsin, K. Frampton, O. Wright y T. Riley, que hubiera podido dar lugar, quizá, a una más profunda revisión de los conceptos, la obra y la figura de F. LL. W.

(2) La bibliografía sobre Wright alcanza posiblemente medio millar de títulos, incluyendo, además de los libros, artículos publicados en todos los países del mundo.

(3) Wright empieza a publicar sobre sí mismo desde muy temprano, tanto dibujos y obras como escritos, sin que pueda dejar de considerarse, en este sentido, la autoconfianza que supone publicar una "Autobiografía" y un "Testamento".

(4) Me refiero a la novela "The fountainhead", de Ayn Rand, 1958, traducida con el nombre de "El manantial" y llevada al cine con Gary Cooper como protagonista.

(5) La primera de las exposiciones en el Chicago Architectural Club es de 1894, es decir, a los 25 años; y desde entonces y hasta su viaje a Europa hace prácticamente una al año. La primera casa del Ladies' Home Journal es un tanto posterior, del año 1901, pero desde luego anterior también a su viaje a Europa.

(6) Yo misma he usado varios años seguidos las correspondientes agendas F. LL. W., publicadas por Pomegranate Calendars & Books, California, en cooperación con la F. LL. W. Foundation. La de 1988 tiene como portada un dibujo de la Unity Church; y la de 1990, otro del Rogers Lacy Hotel, del que se hablará más tarde. Los calendarios, sin los cuales no está completo ningún estudio de arquitectura que se precie, se publican por la misma casa Pomegranate, con la misma cooperación y, a menudo, con un breve texto de dedicación de Bruce Brooks Pfeiffer, que es el director de los Archivos de la Foundation.

(7) "Taliesin Drawings: Recent Architecture of Frank Lloyd Wright Selected from His Drawings" New York: Wittenhorn, Schultz, 1952.

(8) "The Drawings of Frank Lloyd Wright", Selected buy Arthur Drexler, New York: Horizon Press of the Museum of Modern Art, 1962.

(9) "Frank Lloyd Wright Drawings 1887-1959", la exposición en el Palacio Real de Nápoles del 76-77, que viajó después a otros lugares y cuyo catálogo edita en Florencia Stiuav, 1976.

(10) "Frank Lloyd Wright Drawings",

de Bruce Brooks Pfeiffer, que ya queda dicho que dirige los Archivos de la Foundation y que edita en New York Harry N. Abrams Inc. en colaboración con la fundación, en 1990.

(11) Me refiero a los volúmenes dedicados a dibujos de entre los editados por Yukio Futagawa para A. D. A. Edita, Tokio, en fechas diversas a partir de 1985 y que forman parte de la colección dedicada por el G. A. al arquitecto, integrada por doce volúmenes.

(12) "The Architect's eye", Deborah Nevins y Robert A. Stern, New York, Pantheon Books, 1979, y "Master Pieces of Architectural Drawing", Helen Powell y David Leatherbarrow, London, Orbis Publishing, 1982.

(13) Lo cual pasa en todas las publicaciones de la Foundation o en asociación con ella. Incluso el libro de B. B. Pfeiffer, antes citado, anota en los pies de los dibujos el número de archivo que tienen en ella; pero se guarda muy mucho de considerar autorías distintas. Y mientras los comentarios de los dibujos incluyen la transcripción de los letreros, de las dedicatorias o de la firma F. LL. W., no incluyen las iniciales diferentes de éstas cuando existen.

Por lo que toca a los libros japoneses, ni siquiera incluyen en los pies de los dibujos descripción de la técnica o medidas, cuanto menos firma o iniciales.

(14) Me refiero a un opúsculo denominado "The architecture of Frank Lloyd Wright, a guide to Extant Structures", de William Allin Storrer, editado por él mismo en New Jersey en 1973 y que ha visto ya siete ediciones realizadas.

(15) Únicamente ocho estados de la Unión no tienen alguna edificación de F. LL. W.

(16) Bastantes ejemplos de autoría reconocida y mano diferente de ella pueden alegarse en este sentido. De hecho, si se examina con cuidado la producción gráfica de bastantes arquitectos famosos, casi toda ella es de manos bien diferentes, sobre todo en los dos últimos siglos. Para no alargarme mucho con un tema tan interesante, no haré sino citar unos cuantos nombres de creadores de dibujos que a menudo no realizan ellos mismos, de J. Soane a O. Wagner, de H. P. Berlage a W. Gropius.

(17) No se olvida que las casas del Ladies' Home Journal eran ejemplos y tenían precio, como "casa de 5.000 dólares", etc...

(18) Es bien conocida la historia del trabajo excesivo que se vio Wright obligado a aceptar para mantener a su numerosa familia, antes de su abandono de ésta y de su viaje-fuga a Europa.

"Purismo" y "racionalismo"

Adolfo González Amezcua

Hablar a estas alturas de Le Corbusier y decir algo nuevo y sensato resulta casi imposible. Como ha dicho Stanislaus von Moos, uno de sus más conocidos biógrafos, "(Père Corbú)... no es, desde luego, el único padre de la arquitectura moderna y del urbanismo contemporáneo. Pero fue él quien, entre sus iguales, creó las imágenes más poderosas para visualizar las intenciones de la nueva arquitectura; y también (fue) él quien armó más ruido, y con más energía y eficacia."

Esto es sustancialmente cierto, pero también lo es que más ruido probablemente que el propio Corbú han armado los que han hablado de él, bien o mal, en un sentido o en otro, conociéndolo o con frivolidad y superficialidad asombrosas. Posiblemente la bibliografía más extensa de toda la arquitectura moderna sea la dedicada a Le Corbusier.

Por eso resulta verdaderamente estremecedor ponerse a hablar de él o de su obra. Porque casi todo está dicho. Pero, también es cierto, está dicho y al alcance de todos lo que Le Corbusier dijo en sus copiosos textos y con su obra. Y eso probablemente sea lo verdaderamente interesante. Desde siempre he pensado que el mejor homenaje que puede hacerse a las grandes figuras de la arquitectura contemporánea, en aquellas ocasiones que inducen a ello, es conocer su obra, como suele decirse, en las fuentes: mirando su arquitectura, leyendo sus escritos y acercándose a sus circunstancias. Después de todo, para eso lo hicieron.

Por esas razones, en esta ocasión, pretendo poco más que leer con un cierto detenimiento algunos de los más importantes textos de Le Corbusier: aquellos escritos y publicados, junto con el pintor Amedée Ozenfant, en relación con la elaboración del programa artístico, dentro de lo que habitualmente conocemos como vanguardias, que fue denominado por sus autores como purismo. Su interés radica, me parece, no sólo en la misma propuesta artística, sino también en que es, después de una movida y dispersa época de aprendizaje bien conocida a través de las biografías, el punto de partida de la actuación con que Le Corbusier se dio a conocer en Francia y en la escena internacional como uno de los indiscutidos maestros de la cultura contemporánea.

Con un cierto bochorno siento la necesidad de excusarme —sobre todo ante tantos estudiosos profundos y magistrales de la "modernidad"— por arrancar con alguna vulgaridad simplista y trivial como la siguiente: lo moderno, la modernidad, es lo que se considera moderno; algo parecido a lo expresado por aquella conocida definición de Max Bense de que "signo es lo que es declarado signo", o por la de Dino Formaggio de que "arte es lo que es considerado arte".

Para el historiador o el sociólogo que estudia una época, un lapso histórico, definidos como modernos, el problema puede ser el de determinar objetivamente aquellos rasgos pertinentes y capaces de definir las estructuras fundamentales de ese tiempo histórico. En ese caso el atributo de moderno puede representar algo objetivo y verificable, un invariante dentro de ciertos límites. Pero para el que pretende ser moderno en su tiempo se trata de

un valor atribuido a ciertos hechos o caracteres que, considerados aisladamente, se toman como significativos y relevantes, dentro de una globalidad de hechos todos "per se" modernos.

Esto, como he dicho, no es más que una superficialidad trivial y, en profundidad, inexacta; pero puede servir para enfocar el tema puesto que la actuación de Le Corbusier, junto con Ozenfant, en el momento de la gestación de purismo estuvo condicionada en gran medida por esa preocupación por descubrir y definir lo que, en su tiempo y en su entorno, podría representar esos valores precisos de modernidad. Como en otros casos de la tradición artística y cultural contemporánea que conocemos como vanguardias. Por eso mismo, como se ha dicho en varias ocasiones, el llamado "movimiento moderno" no responde históricamente a una versión única de modernidad, sino que es un conjunto, mucho más diversificado de lo que supone la mayoría de los que lo declaran superado, de muy diferentes opciones o elecciones de modernidad. La de Le Corbusier fue una de ellas.

El verdadero exordio de Le Corbusier, entonces todavía Charles Edouard Jeanneret, se produjo muy exactamente al finalizar la guerra europea e iniciarse un tiempo nuevo, un mundo diferente en muchos sentidos desde la conciencia general europea. La aparición de Le Corbusier, junto con Ozenfant, en el mundo artístico parisiense se enmarcó explícita e intencionalmente en el contexto de la posguerra y en la situación francesa en ese momento concreto, con el inicio de la reorganización y la vuelta al orden.

La ideología del orden recobrado tras las turbulencias bélicas y prebélicas tuvo una importante repercusión en las conciencias artísticas dentro del ambiente cultural del París de entonces. El famoso "rappel à l'ordre" de Cocteau —autor presente en las páginas de "L'Esprit Nouveau"— vino a ser el emblema de una reacción ordenancista que, en muchas ocasiones, supuso claros retornos academicistas y una renovación del clasicismo estético. El mismo Cocteau, Picasso, Strawinsky, Satie y, quizá sobre todo, Paul Valéry —cuyo "Eupalinos ou l'Architecte" es de 1923, el año de publicación de "Vers une Architecture"— fueron en estos años algunos de los integrantes de esa general recuperación de las ideas de la claridad y el orden depurado que definieron un entorno, al que la formación del purismo no fue en absoluto indiferente.

Por otro lado, la escuela de estética francesa dominante desde principios de siglo tendió hacia un progresivo formalismo, desde el sociologismo intelectualista de Charles Laló, frecuentemente citado por Ozenfant y Le Corbusier, hasta Matila Ghyká o, sobre todo, el influyente Etienne Souriau, para quien las formas permanentes del pensamiento, la razón, constituyen la vida auténtica y la base de una ciencia de las formas "bajo especies universales"; el título de su primera obra importante, "Pensé Vivante et Perfection Formelle", también de 1923, contiene sugerencias fácilmente traspasables al idioma utilizado por Le Corbusier y Ozenfant.

Las primeras palabras con las que empieza "Après le Cubisme", firmado por Ozenfant y Jeanneret en 1918, se refieren directamente a esa vuelta al orden. "Acabada la guerra, todo se organiza, todo se clarifica y depura; las fábricas se levantan, nada es ya lo que era antes de la guerra." Es evidente que la reorganización europea, en general, y la francesa, en particular, no representan para Ozenfant y Jeanneret un hecho casual e indiferente en sus planteamientos; por el contrario, es un hecho significativo y determinante, tomado conscientemente como referencia. No deja de haber una cierta asociación, cargada de connotaciones, entre dos situaciones que se presentan simultáneas y conectadas: "après la guerre" y "après le cubisme".

De un modo cargado de retórica poética, Amedée Ozenfant, en sus memorias publicadas más tarde, describía así el momento del alumbramiento de "Après le Cubisme": "El libro se imprimió la tarde del 9 de noviembre (de 1918); hacia las 6, salí a poner en el correo las cartas de publicidad de Après le Cubisme; fui alegremente: ¡nuestras ideas iban a volar hacia París! A uno que lo pregonaba, le compré 'L'Intransigeant': ¡Muerte de Guillaume Apollinaire! La guerra terminaba, moría una época, el líder de la última manifestación de su arte desaparecía. El cubismo entraba en la historia con la guerra."

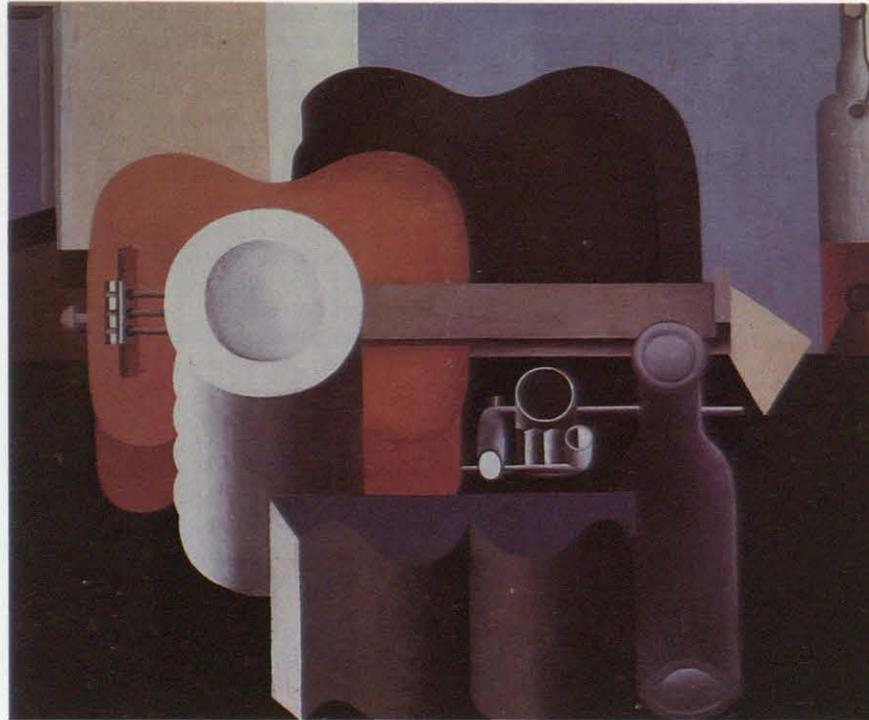
Es éste justamente uno de los argumentos iniciales del libro-manifiesto: hay un arte de antes, culminado en cierto modo en el cubismo, y "debe" haber un arte de "después", nuevo, moderno y, recogiendo las palabras de la anterior cita, organizado, clarificado, depurado. No es extraño que este arte que se propone se denomine purismo, con todas las ambigüedades que implica el término. El mismo Ozenfant, en sus memorias, se preguntaba: "¿estaba bien elegido el término Purismo? Toda palabra existente sugiere con fuerza alguna idea más o menos precisa. Purismo decía bien una de nuestras intenciones: pureza; pero no decía mucho más que esto."

No obstante, los dos autores del purismo, Ozenfant y Jeanneret, fueron algo más explícitos en el propio texto de "Après le Cubisme": "Empleamos el término purismo para expresar la característica del espíritu moderno, la búsqueda de todas las eficiencias."

La idea de la guerra con sus secuelas, entendida como depuración, como situación límite que hace sobrevivir lo y los más aptos, vista como sublimación y límite de una lucha por la vida, de una guerra comercial e industrial, y tantas otras metáforas bélicas —idea ciertamente peligrosa pero bastante "moderna"— no es incidental; constituye parte de unos rasgos ideológicos que aparecen más veces en los textos de Le Corbusier, con o sin Ozenfant.

En "Vers une Architecture", recopilación de textos publicados en "L'Esprit Nouveau" y sin duda la obra programática más importante de Le Corbusier, en uno de los capítulos más exitosos, el de "ojos que no ven", a propósito de los aviones —capítulo dirigido, no se olvide, según propias declaraciones, al público, no a los arquitectos, sobre todo a los posibles "clientes" como el industrial aeronáutico Voisin—, en ese punto, dice Le Corbusier: "La guerra fue el cliente insaciable, nunca satisfecho, que siempre exigía más. La consigna era triunfar y la muerte era la consecuencia implacable del error. Se puede, pues, afirmar que el avión ha movilizad la invención, la inteligencia y la audacia: la imaginación y la razón fría...". Y añadiría a continuación, en una de sus paradojas incommensurables: "el mismo espíritu ha construido el Partenón" —lo que, en algún sentido, no es del todo incierto—. Si no sonase a una especie de sofisma irreverente, cabría la tentación de usar su propia jerga para apostillar: el mismo espíritu puede dar lugar a la "máquina de conmovier", a la "máquina de volar"... o a la "máquina de matar".

Inducida por esa visión nada horrorizada de la guerra, surge inevitablemente la asociación con el punto 9 del primer manifiesto futurista de Marinetti, de 1909, donde se declama: "Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el



"Naturaleza muerta con pila de platos". CH-E. Jeanneret (1920).

patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las que se muere..." No es lo mismo, sin duda, pero cabría decir que, sin llegar al límite, el argumento y la comparación no son ajenos del todo a la concepción cultural, artística y arquitectónica que Le Corbusier, con Ozenfant, está construyendo en estos momentos en que inicia su aparición pública. Evidentemente no se trata de una estricta actitud belicista, pero sí de un indicio de una toma de posición frente a la realidad social y política, sin juicios morales ni posturas éticas frente a sus resultados, que tiene mucho de aséptica y neutra, aunque no de marginada.

Es éste uno de los rasgos más relevantes, aunque no de los más reconocidos, de la operación intelectual, artística y profesional que Le Corbusier realiza en los años de su actuación parisiense, desde su establecimiento entre 1916 hasta aproximadamente 1925, cuando finaliza "L'Esprit Nouveau" y centra su actividad en la arquitectura como trabajo concreto y como sector instalado en ese contexto. Los resultados de esta operación permanecen prácticamente inalterables en los años sucesivos de Le Corbusier, aunque su "lenguaje", sus "soluciones" y la brillantez de sus aportaciones arquitectónicas específicas den muestra de claros avances, transformaciones y enriquecimientos. Sin embargo, la orientación del propio trabajo en el ámbito social y productivo, la concepción de su papel profesional y artístico, los fundamentos de su "estética", su "sistema" en definitiva, se definen en estos años, los de más rica y profunda producción teórica.

Efectivamente, en 1918, Le Corbusier, en tanto que Jeanneret y junto con Ozenfant, dio a luz su primer escrito teórico y programático, "Après le Cubisme", prolongado por el manifiesto "Le Purisme" de 1921, para ya desde 1920 empeñarse en la extensa producción de "L'Esprit Nouveau", que fue recogida sucesivamente en una serie de textos fundamentales, publicados entre 1923 y 1925, en los que se ordenaba y clasificaba su

producción teórica y programática. Estos textos abarcaban los diferentes campos en los que se entendía clasificable el conjunto de sus posibles intervenciones, como profesional del arte e intelectual inserto en la sociedad "moderna": la arquitectura, como campo elegido en primer lugar y objeto de su inicial preocupación, en "Vers une Architecture" de 1923; el urbanismo, como una cierta extensión necesaria de la misma arquitectura, en "Urbanisme" de 1924; las artes decorativas, caballo de batalla de la mayoría de los debates en la escena internacional prebélica, en "L'Art Decoratif d'Aujourd'hui" de 1925; y la pintura, objeto más bien provisional pero no incidental de su primer atención, en "La Peinture Moderne" de 1925.

El examen de sus siguientes publicaciones —"Almanach d'Architecture Moderne" y "Architecture d'Epoque Machiniste", ambos de 1926, y "Une Maison - Un Palais" de 1928— dejan ver claramente que el aparato teórico e ideológico de Le Corbusier estaba asentado. No lo renueva ni contradice y, en realidad, lo que hace es ir rellenando de argumentos y ejemplos de su propia obra, entendida implícitamente como una lógica y coherente consecuencia de la construcción ideológica anteriormente elaborada. De ahí el interés de los textos y de la actividad de Le Corbusier en esos años de actividad parisiense, junto con Ozenfant y en el entorno de "L'Esprit Nouveau". La labor de Le Corbusier en ese tiempo y ese marco tiene todos los rasgos de una búsqueda del propio "sitio", el personal y el que le correspondiese como arquitecto, como artista e intelectual.

Un sitio que Le Corbusier no había encontrado todavía, a pesar del tiempo transcurrido en una fatigosa y vacilante experiencia personal de viajes, contactos, cambios de situación y de formación. En 1918, Le Corbusier, en realidad un desconocido sin trabajo importante, a pesar de la impresión dada a veces por sus biógrafos hagiográficos, tenía ya 31 años y había acudido en 1916 a París, "para una duración indeterminada", en busca de su realización y de una situación favorable, estable y con posibilidades de triunfo, presionado por unas condiciones que, como han señalado Gabetti y Olmo, eran las de un "artista llegado tarde a la escena internacional", con las "frustraciones del autodidacto" y con las "ansias del parisiense de adopción".

En estas circunstancias, la empresa de Le Corbusier era, sobre todo, el deseo de legitimación teórica, de argumentación lógica y convincente, retórica muchas veces, y pretendidamente "racional" casi siempre, que pudiese justificar la opción del conectado a un entorno -social y productivo- "moderno" y, por tanto, en gran parte, también por definir.

La consistencia y amplitud de esa operación compleja de determinar el ámbito de la propia actuación, de elaborar en definitiva un "sistema" estable, y, por supuesto, convincente, se manifiesta claramente en la perpetua utilización de los mismos argumentos para cada uno de los sectores considerados: pintura, artes decorativas, arquitectura, urbanismo. De ahí, también, que la proclama purista, inicialmente pictórica, fuese en todo coherente con la elaboración de una "nueva arquitectura", por ejemplo. De ahí, también, el interés de "Après le Cubisme" y "Le Purisme" para entender la formación de los fundamentos de la arquitectura de Le Corbusier, no sólo de su pintura. Al menos en la primera época, no hay un Le Corbusier pintor y un Le Corbusier arquitecto fragmentados, ni la pintura es un paso previo o una propedéutica de la arquitectura como en otras muchas figuras de la arquitectura contemporánea; pintura y arquitectura son manifestaciones coherentes y necesarias de la misma modernidad. Los distintos nombres usados, Jeanneret, por una parte, y Le Corbusier-Saunier o Le Corbusier a secas, por otra, no encierran un desdoblamiento de personalidad, sino más bien un desdoblamiento de actividad.

El axioma básico que Le Corbusier y Ozenfant, como tantos otros contemporáneos, sostuvieron a lo largo de su actuación teórica es el de que el arte debería estar, consciente y voluntariamente, ligado a su tiempo, que debería tomar en

consideración aquellos rasgos determinantes de la época; luego debería, asimismo y en primer lugar, detectar o reconocer esos rasgos. Cabría decir, un tanto trivialmente, que para ellos tan importante como la calidad intrínseca de la obra es el acierto, agudeza, intuición o capacidad de análisis aplicados para identificar esos pre-requisitos de la producción artística. Debatir en profundidad esa cuestión teórica general llevaría bastante lejos. Basta ahora con señalarla y tratar de aclarar cómo se plantea o resuelve en Ozenfant y Jeanneret/Le Corbusier. En su caso no se trata de ningún punto oscuro ni hacen falta especiales hermenéuticas; basta con leer directamente sus textos.

En el primer párrafo de "Après le Cubisme", inmediatamente después de la referencia ya citada a la guerra recién terminada, se dice en el mismo tono ciertamente enfático y ampuloso: "La gran Competencia ha puesto a prueba todo, ha terminado con los métodos seniles y ha impuesto en su lugar los que la lucha ha demostrado mejores." La "Competencia" —escrita con mayúscula en el texto—, no es ya solamente la bélica, sino la productiva y social, la que deriva de una transformación de todo el aparato productivo merced a la incorporación racional del trabajo, todo ello con el soporte del desarrollo científico. Ciencia, técnica, mecanización, eficiencia y competitividad constituyen la cadena argumental capaz de definir el marco "donde está la vida moderna", título precisamente del segundo capítulo de "Après le Cubisme".

La preocupación por la incidencia de los procesos de mecanización sobre todo el aparato productivo y sus implicaciones con la producción artística y arquitectónica no constituyen algo nuevo; Ozenfant y Jeanneret no son pioneros de la cuestión ni mucho menos. En sus años de formación y viajes, Le Corbusier había tenido conocimiento de primera mano tanto de los diversos planteamientos de reforma de las artes aplicadas como de uno de los núcleos fundamentales del debate sobre arte y técnica. El movimiento "Arts & Crafts", la cultura del "Werkbund", la obra de Behrens, eran todos bien conocidos por Le Corbusier. Sin embargo, los planteamientos de Ozenfant y Jeanneret a partir de "Après le Cubisme", aun apoyándose indiscutiblemente en las tradiciones tanto "Arts & Crafts" como "Werkbund", se apartan considerablemente de los términos de los debates anteriores y optan por una elección bastante diferente.

A Ozenfant y Jeanneret no les interesa el problema de la máquina, de la mecanización, como el problema estructural, económico, social y político, que cambia el cuadro de relaciones de producción, que incide sobre la propia entidad del trabajo productivo y, consecuentemente, sobre la división del trabajo y sobre la compleja cadena de enlaces entre ideación y realización. Es más: la incidencia social y laboral de las transformaciones producidas por la mecanización, origen de crisis y conflictos que venían provocando el amplio debate de tintes sociales de antes de la guerra, es considerada por Ozenfant y Jeanneret como un hecho básicamente inocuo, neutro e, incluso en el fondo, beneficioso para las condiciones de los trabajadores. En el mismo texto de "Après le Cubisme", en el párrafo titulado "L'Esprit Moderne", se lee: "Gracias al programa riguroso de la fábrica moderna, los productos fabricados son de tal perfección que dan a los equipos obreros un orgullo colectivo. ...este orgullo colectivo reemplaza al antiguo espíritu del artesano elevándole a ideas más generales". Y más adelante: "Esta transformación nos parece un progreso; es uno de los factores importantes de la vida moderna."

Estas cuestiones que no están muy lejos de las debatidas por los industriales alemanes de preguerra, tipo Rathenau en la "A.E.G." o Karl Benscheidt en la "Fagus", y asumidos por Behrens o Gropius en sus respectivas búsquedas de una "cultura industrial". Pero el fin de Le Corbusier y Ozenfant no es el logro de la "qualität" en armonía con la productividad y el liderazgo de la industria. Es más bien una busca de esas condiciones de

“modernidad” que puedan servir para afirmar el propio trabajo artístico e intelectual, sin intervenir en la polémica económica o política. Es más, lo que en el ámbito del Werkbund era un “desideratum”, para Le Corbusier es un supuesto dado. En “La Leçon de la Machine”, publicado en “L’Esprit Nouveau” en 1924, se dice: “el factor humano permanece, intacto, estando la máquina concebida por el hombre para necesidades humanas; aquí está el elemento sólido y eficaz: la máquina está construida sobre el sistema espiritual que el hombre se ha dado”.

Parece claro que el vago espiritualismo idealista que late en el maquinismo de Le Corbusier y Ozenfant está a años luz de las proclamas socializantes del “Arts & Crafts” y de los lúcidos y amargos análisis de la alienación llevados a cabo por William Morris; pero también está lejos de la pretensión de armonía y entendimiento entre las condiciones de la producción industrial y el trabajo de concepción artística por parte de Muthesius y sus colegas del Werkbund, o de los mismos intentos de reorganización cultural del trabajo industrial llevados a cabo por Behrens o Gropius en la preguerra; pero también de las “antitesis” de Van de Velde en defensa de la autonomía del arte.

En otro extremo, la postura de Le Corbusier y Ozenfant también se separa radicalmente de la de los futuristas. La exaltación fabril y mecanicista, el fervor iconográfico y estético por la máquina, por su potencia y su nueva escala, por el cinetismo perceptivo mediado por las máquinas de movimiento, automóviles, barcos y aviones, tan presentes por otra parte en Le Corbusier y Ozenfant, todo ese mundo mecánico, resaltado visual e ideológicamente por los futuristas, no es el mundo moderno proclamado y buscado en el purismo y en “L’Esprit Nouveau”.

Ozenfant, que había sido diseñador de automóviles, refiere en sus memorias cómo Jeanneret y él, según dice, “sacábamos lecciones de las bellas cosas de la técnica industrial, querida por su maestro Auguste Perret y por mí mismo, sobre todo desde mi familiaridad con las máquinas de velocidad”. Pero en su texto individual “Art”, de 1928, luego reeditado y difundido como “Foundations of Modern Art”, expuso con claridad su rechazo de la estética maquinista ligada a la imagen y la forma de la máquina. “Ante todo debemos ser claros. Los mecanismos a menudo tienen cierta belleza obvia, porque ocurre que las sustancias empleadas por nosotros están gobernadas por leyes relativamente simples y, de la misma manera que las gráficas, ejemplifican estas leyes.” Y sigue con unas consideraciones sobre la forma de los objetos de producción industrial que, por su agudeza anticipadora, merecen ser citadas: “La tendencia hacia la electrificación está creando máquinas que son prácticamente amorfas, ‘moldes’ que contienen insignificantes carretes. Con el tiempo llegaremos a la desintegración del átomo; puede ser que entonces no valga la pena mirarlos. Nuestros mecanismos son primitivos y por eso todavía parecen gratificadamente geométricos.” Y expone con total evidencia el punto de vista frecuentemente expresado tanto por Ozenfant como por Le Corbusier, y quizá no tan frecuentemente atendido. “Hay objetos bellos (sin meterse en problemas sobre el significado de la palabra ‘belleza’). Pero no hay objeto, ni fábrica, ni mecanismo, ni mueble, capaz de inspirarnos emociones comparables con las evocadas por el Arte.” Y remacha Ozenfant su rechazo de la estética maquinista con las siguientes observaciones reticentes hacia ese tipo de afección formalista e iconográfica: “Además, es realmente muy chocante cómo los amantes de la maquinaria coleccionan preferentemente instrumentos antiguos fuera de uso. Imaginándose que adoran mecanismos, en realidad rinden culto al gusto por las antigüedades ... y por las imperfecciones estéticas resultantes de la técnica primitiva empleada. Porque ciertas formas son agradables, otras penosas, y cualquier cosa que produce el intelecto debe interesarnos. Pero ir más allá de esto, para situar la máquina en el pedestal de la gran escultura, me parece ceguera, esnobismo idiota y, a la vez, ridículo.”

La antítesis entre el automóvil de carreras y la Victoria de



“Naturaleza muerta con vaso de vino”. A. Ozenfant. (1921).

Samotracia —o la del Delage Grand Sport 1921 comparado con el Partenón en la famosa imagen de “Vers une Architecture”— resuelta a favor del primero en los futuristas, aquí se resuelve sin ambigüedades a favor de la estatua - o del monumento -.

El automóvil, el transatlántico, la fábrica, los silos, etc., que rellenan la iconografía popularizada por Le Corbusier y Ozenfant, no son para ellos un modelo estético, no constituyen nuevas obras de arte, no son las imágenes de un arte moderno. Pero tampoco son ejemplos conseguidos y ejemplares de una funcionalidad orgánica, de un adecuado ajuste de los procesos que los han generado con sus requisitos y condicionamientos, al modo de la tradición de Sullivan y, en cierto modo, de Wright. La máquina, el producto industrial o técnico, son para Le Corbusier y Ozenfant un producto que supuestamente expresa el universo científico y preciso, “moderno”, del que salen y al que se acomodan, como debería ocurrir y no ocurre, según su visión crítica, con el arte de ese mismo universo.

Lo que une a la máquina y al arte, lo que debería unirlos, es el “sistema espiritual”, “l’esprit nouveau”, un espíritu regido por las supuestas leyes del sistema industrial mecanizado. No hay, pues, nada de oposición al sistema económico y productivo, nada de protesta, ni de marginación, nada de arte entendido como transgresión ni como crítica o concienciación de las fracturas y contradicciones del sistema. La crítica fundamental y agria, retóricamente contestataria, de que se tiñe toda la polémica actuación de Le Corbusier va dirigida, por un lado, al arte y a la arquitectura incapaces de asimilar las directrices de perfección y eficiencia emanadas del nuevo modelo de desarrollo técnico-económico; lo mismo se trate del cubismo que de la Academia; o bien, por otro lado, a los sectores sociales y productivos que no ven —que tienen “ojos que no ven”— la nueva realidad.

“El arte de antes de la Gran Prueba no era lo bastante vital como para tonificar a los ociosos, ni para interesar a los activos; esta sociedad se aburría porque la directriz de la vida era

demasiado incierta, porque ninguna gran corriente colectiva entusiasmaba en el trabajo a los que debían trabajar, ni tentaba al trabajo a los que podían no trabajar. Época de huelgas, de reivindicaciones y de protestas, en la que el mismo arte no era más que un arte de protesta. Ya han pasado esos tiempos pesados." ("Après le Cubisme".)

Es fundamentalmente en el sentido indicado por estas líneas últimas en el que la polémica dirigida contra el cubismo, con la acusación de estar superado en sus concepciones, bajo la que se presenta "Après le Cubisme" y la propuesta purista, es en realidad una polémica solapada, y, en cierto modo, sublimada, contra el expresionismo y el dadá, con su carga de negatividad y rechazo de la realidad imperante. Síntoma inequívoco fue, además de las agrías críticas a los expresionistas alemanes en las páginas de "L'Esprit Nouveau", la desaparición de Paul Dermée, uno de los fundadores y directores de la revista junto con Ozenfant y Jeanneret. El comentario de Ozenfant en sus memorias es transparente en su desprecio: "Poeta y periodista (Paul Dermée), le habíamos encargado hacer la cocina de nuestra revista siguiendo nuestras directrices. Pero he aquí que este valiente muchacho se había metido en la cabeza hacer una revista Dada: nosotros le eliminamos". Aún más explícitamente, Ozenfant describe la situación así: "En esta época, el cubismo ya no representaba un movimiento de extrema avanzada; la vanguardia era, simultáneamente, el dadá, negativo, y el purismo, constructivo."

El sentido "constructivo" dado al purismo tiene efectivamente una intención organizativa, positiva, de todo el aparato intelectual y lingüístico del que habría de servirse el artista integrado en el marco de esa sociedad marcada por ese "esprit nouveau" de disciplina, eficiencia y perfección científica, y, con ello, en definitiva, legitimar la posición del artista intelectual por la solidaridad o complementariedad de su interpretación estética de los móviles profundos que rigen la sociedad moderna. Desde la estética purista, la lección de la máquina, de la fábrica, de los objetos verdaderamente modernos, es la que se deriva de su aparente transparencia a los principios, reglas y valores que los han producido. "No se permanece insensible ante la inteligencia que rige ciertas máquinas, ante la proporción de sus órganos rigurosamente condicionados por los cálculos, ante la precisión de ejecución de sus elementos, ante la belleza honrada de sus materias, ante la seguridad de sus movimientos; hay como una proyección de las leyes naturales." ("Après le Cubisme".)

Y más adelante, en el mismo texto, bajo el título "hacia un arte consciente", se encuentra un párrafo de una concreción sin desperdicio: "Lo que es más característico de nuestra época —(recordemos: la elección de lo moderno)— es el espíritu industrial, mecánico, científico. La solidaridad del arte con este espíritu no debe conducir a un arte hecho con máquina, ni a figuraciones de máquinas. La deducción es diferente: el estado de espíritu que viene del conocimiento de las máquinas da visiones profundas sobre la materia, sobre la naturaleza por consiguiente. Paralelamente a una ciencia, a una sociedad industrial, debemos tener un arte en el mismo plano. Los medios son diferentes entre la ciencia y el arte: lo que establece el lazo es una comunidad de espíritu..." y se aclara significativamente: "la palabra 'ciencia', para nosotros, aquí, no es más que la fórmula breve que permite designar una de las más puras intenciones del espíritu moderno".

Técnica y arte, producción industrial mecánica y producción artística, son campos que no se solapan ni interfieren, ni menos se identifican, en las proposiciones puristas; son, o deben ser, dos emanaciones, por decirlo así, coherentes y sincrónicas de un mismo espíritu de modernidad, de un espíritu nuevo. O, visto desde otra óptica y dicho en términos mucho más prosaicos y materialistas, el mundo del trabajo productivo y el del trabajo intelectual, artístico, pueden convivir sin contradicciones ni negaciones respectivas, si sintonizan en el conjunto de valores y

rasgos determinantes de sus propias circunstancias coyunturales, en su misma modernidad.

Sin embargo, en el conjunto de la propuesta purista y en la obra de Le Corbusier en general, la búsqueda o selección de esos elementos y valores característicos del mundo moderno procede por medio del reconocimiento y aceptación asimétricos de una situación ya dada, dentro de ciertos límites, o al menos apuntada por el propio mundo productivo e industrial: situación que se define paradigmáticamente como la del "taylorismo". En 1912 se había publicado en francés la obra de Frederick Winslow Taylor "Principios de la Organización Científica de las Fábricas", que pasó a ser una especie de "biblia" purista. Los verdaderos hombres modernos, los "capitanes de empresa", los hipotéticos y deseados y, muchas veces, perseguidos clientes de Le Corbusier —los Loucher de la vivienda, los Frugès de Pessac, los Voisin de la industria aeronáutica, los Bat'a— son los que, a su juicio, son capaces de aplicar un auténtico "taylorismo" a los procesos productivos y son los representantes, más o menos directamente, de un asumido dirigismo social o político, pero también espiritual. En "Après le Cubisme" se expone con rotundidad: "La evolución actual del trabajo conduce por la utilidad a la síntesis y al orden. Se lo ha definido 'taylorismo'. A decir verdad, no era cuestión más que de explotar inteligentemente los descubrimientos científicos."

Los párrafos de los textos puristas definen con bastante precisión su propio programa: ciencia, inteligencia, utilidad y orden, encadenados armónica y sistemáticamente como expresión conjunta de un "espíritu nuevo", que debería alumbrar también un arte y una arquitectura por venir; y que reclama a éstos sus propias leyes internas. Aquí empieza prácticamente la operación intentada con la elaboración y explicación de una estética purista. En ella, en palabras de sus autores, "el instinto, el tanteo, el empirismo, son reemplazados por los principios científicos del análisis, por la organización y la clasificación".

Estas ideas, en el terreno de la pintura como producto diferenciado, dieron unos resultados no excesivamente espectaculares ni logrados cualitativamente. Los críticos e historiadores del arte han solido despachar superficialmente, y generalmente de modo bastante despectivo, la pintura purista de Ozenfant y Jeanneret pintor; posiblemente a causa de los propios derroteros de la historia reciente del arte pictórico, que sistemáticamente ha barrido o pasado por alto casi todas las experiencias que no fueran en el sentido de la autonomía y especificidad de la propia pintura. En cambio, desde el punto de vista de la fundamentación polivalente de las operaciones artísticas más diversificadas, pintura, arquitectura y, en el extremo, urbanismo, constituye, a mi juicio, una de las experiencias de más fuerte proyección en el hacer contemporáneo y "moderno". Sin ninguna duda, merced a la obra de Le Corbusier arquitecto.

Como se ha apuntado antes, la obra de Le Corbusier posterior a 1925, al menos hasta alrededor de los años 1940, ha mantenido gran parte del aparato teórico e ideológico elaborado en el período purista. Casi todas sus ideas, métodos, temas, convertidos a menudo en esloganes o "tics", e interpretados superficialmente la mayoría de las veces en clave puramente racional-funcionalista, o a lo más psicologista y biográfica, provienen del "sistema" —término utilizado explícitamente en el artículo-manifiesto "Le Purisme"— construido en los primeros textos y explicitado en gran parte para el caso de la pintura, pero transpuesto, con igual pretensión de validez general, para la arquitectura. Indicio, entre otros, de esa ambivalencia y transponibilidad de principios, puede ser un párrafo bastante ambiguo y críptico, cosa rara, del texto de "Le Purisme": "Una pintura es una asociación de elementos purificados, relacionados y arquitecturados. Hace falta espacio para la composición arquitectónica; espacio significa tres dimensiones. Por tanto, pensamos en la pintura no como una superficie, sino como un

espacio." Ciertamente que la tensión y ambigüedad entre espacio y superficie gráfica forma parte de la tradición cubista de la que se alimenta el purismo como pintura. Pero en los textos de Ozenfant y de Le Corbusier se puede encontrar continuamente ese propósito de intercalar y diversificar la elaboración del lenguaje "moderno" —purista— en todo el ámbito susceptible de un trabajo estético. Los contenidos generales de "L'Esprit Nouveau" dan sobrada cuenta de ello.

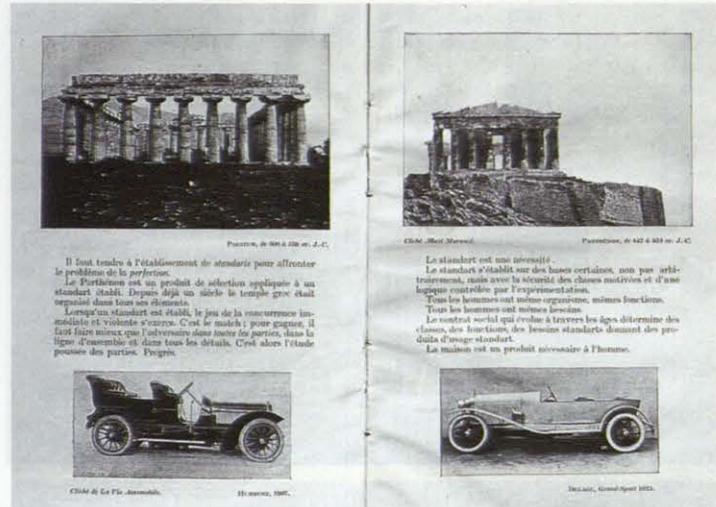
En los textos en que se concreta el sistema purista comparecen casi todos los temas fundamentales después dentro del mismo sistema, muchos de los cuales se popularizarían —y tergiversarían también— por la consiguiente actuación de Le Corbusier arquitecto. Entre ellos, quizá el más destacable, por su enorme difusión y frecuente malinterpretación, el de la analogía maquinista contenida en la célebre frase: "la casa es una máquina de habitar".

En "Le Purisme" se encuentra ya la definición primaria: "La obra de arte es un objeto artificial que permite al creador situar al espectador en el estado que desea"; frase que, con su vago cientificismo, enlaza claramente con la estética experimental de Fechner a través de Charles Henry —colaborador de "L'Esprit Nouveau"—. En la entrada sintética, publicada más tarde, en 1925, en "Die Kunstsmen/Les Ismes, de l'Art/The Isms of Art" de El Lissitzky y Hans Arp —repetida, en 1927, en la revista "L'Architecture Vivante", en un número dedicado a los movimientos de vanguardia—, se contiene la siguiente definición más elaborada y precisa, firmada también por Ozenfant y Jeanneret: "La pintura es una máquina para la transmisión de sentimientos. La ciencia nos ofrece una especie de lenguaje fisiológico que nos permite producir en el espectador sensaciones fisiológicas precisas: esto es lo que constituye la base del purismo."

Ahora bien, como ya se ha apuntado, la equivalencia entre la pintura y la máquina no se plantea como una analogía formal ni funcional, sino como un paralelo entre dos objetos, o dos mundos representados por ellos, cuyos lenguajes deben ser coherentes, siguiendo ambos el determinismo científico expresado por las leyes naturales y los "invariantes" —término querido por los puristas— científicos. En "Après le Cubisme" se encuentra una declaración complementaria: "Las leyes nos permiten considerar que la naturaleza actúa a la manera de una máquina"; y, cuando se refleja en la obra de arte —en la máquina se supone que ya se refleja—, "es la ley la que causa la más alta delectación del espíritu". O bien, con otras palabras de Ozenfant y Jeanneret, "buscamos las leyes del orden que son las de la armonía. Se trata, pues, de definir los grandes ejes de ordenación del mundo y formularlos; el sabio lo hará con números y a veces también con imágenes (curvas); el artista con formas. Los métodos son los mismos: inducción, análisis, concepción, reconstrucción".

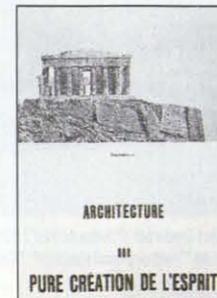
Aplicando correctamente el método —inducción, análisis, concepción y reconstrucción— a cualquier objeto que sea "moderno", y explicitando la ley, la regla, el orden, el mismo sentido tendrá decir, como Le Corbusier en "Vers une Architecture", "una casa es una máquina de habitar" que, a continuación, "un sillón es una máquina de sentarse... los lavabos son máquinas de lavarse..." etcétera.

Todas esas máquinas, en sentido figurado, que deberían producir una estética moderna, según el purismo, estarían fundamentadas en una batería de leyes cuya adecuada enunciación y transposición a la obra de arte constituirían el propio signo de su modernidad y de su sintonía con el espíritu científico que la marca. La sintaxis purista, que es "la aplicación de medios constructivos y modulares" ("Le Purisme"), la geometrización, las formas y colores elementales, los famosos trazados reguladores, gran parte de lo que ha venido a integrarse en lo llamado ambiguamente "lenguaje racionalista", son algunos de los componentes de esa legalidad de la estética purista que resultan más obvios e inmediatos dentro de la lógica interna de la



Página doble de "L'Esprit Nouveau", N°10, incluida luego en "Vers une Architecture".

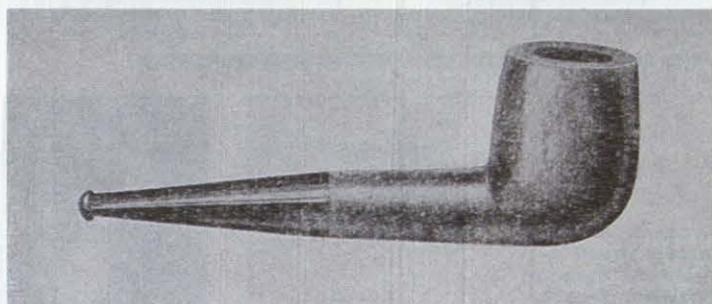
De izquierda a derecha, página de "Vers une Architecture". "Arquitectura. Pura creación del espíritu. Página de "L'Art Decoratif D'Aujourd'Hui". "Lo que se sabe de los hechos que nos rodean".



operación llevada a cabo por Ozenfant y Jeanneret.

Vale la pena, todavía, detenerse en una de las cuestiones posiblemente más originales del purismo y que, enunciada explícitamente para el caso de la pintura, tiene sugerentes traslaciones al caso de la arquitectura de Le Corbusier. Me refiero al "tema" de la obra de arte, dicho en su propia terminología. Así como en otros movimientos de las vanguardias, la abstracción parecía una instancia inevitable para lograr la disolución de la pintura, del arte "de caballete", en la arquitectura y verificar así la adecuada traslación de lenguajes, el purismo, por contra, rechazó la eliminación de la representación figurativa, consideró la abstracción como un simple decorativismo y, en consecuencia, proclamó la necesidad del "tema" como uno de los puntos con que la obra de arte mantendría su conexión con la vida real. "Un cuadro que fuese solamente una sinfonía de colores y formas, que no usase más que reacciones primarias de formas y colores, apenas sería otra cosa que un conjunto ornamental, y está comprobado que aunque el ornamento nos da satisfacciones reales, a éstas les falta algo que esperamos del arte: una emoción intelectual y afectiva a la que es impropio el arte puramente fisiológico ...; por ello, el purismo parte de elementos escogidos entre los objetos existentes y de los que extrae las formas específicas." ("La Peinture Moderne".)

Esa discrepancia fundamental respecto al mantenimiento de la figuratividad se manifestó sobre todo con el neoplasticismo, coetáneo del purismo y seguido atentamente por Le Corbusier y Ozenfant. En uno de los artículos más célebres de "L'Esprit Nouveau", "L'Angle Droit" de 1923 —luego incluido en "La Peinture Moderne"— la crítica al neoplasticismo se expresa en estos términos: "Una demostración negativa aparece hoy en todo un movimiento pictórico moderno, nacido recientemente en Holanda, que parece sustraerse a las condiciones necesarias y suficientes de la pintura (la inteligibilidad y el mecanismo sensorial), sirviéndose exclusivamente de unos pocos signos geométricos,



En la imagen superior, página de "L'Art Decoratif D'Aujourd'Hui". "Cristalería comercial".
Sobre estas líneas, última ilustración de "Vers une architecture". "Cooperativa La Pipa".

limitado a figuras ortogonales. Tal restricción ... crea un lenguaje tan simplista que no permite casi más que balbuceos. ... Se puede, con un arte despojado, tender a la pureza de expresión. De todos modos, hace falta que los medios elegidos permitan decir algo, y algo que valga la pena decir."

La discusión, sin embargo, no es un mero debate académico, interno a la problemática específicamente pictórica; es, más bien, la posibilidad de tender un enlace más entre la obra artística, la vida cotidiana y el propio mundo de la producción de objetos; sin intervenir, no obstante, en su constitución como productos económicos ni en su diseño; se trata de la creación de unos objetos, en cierto modo, paralelos. De los objetos de la producción industrial interesa nuevamente su "transparencia" a las leyes que son interpretadas como signos de la modernidad. "Los temas escogidos —se dice en "Après le Cubisme"— son así aquéllos cuyas leyes se leen fácilmente; una jerarquía los coordina y la figura humana es su cima."

A la legalidad genérica del número, de la geometría —leyes naturales—, se une en este caso, el de los objetos reales útiles, de la vida cotidiana, objetos imbricados en las leyes de la producción moderna, la identificación de otra ley trascendida a principio estético: la denominada por Ozenfant y Jeanneret "ley de la selección mecánica", un paralelo y complemento de la ley de la selección natural.

"El purismo ha puesto en evidencia la ley de la selección mecánica. Esta establece que los objetos tienden hacia un tipo que está determinado por la evolución de las formas entre el ideal de mayor utilidad y el de la satisfacción a las necesidades de la fabricación económica, que se conforma fatalmente a las leyes naturales; este doble juego de leyes ha finalizado en la creación de un cierto número de objetos, por decirlo así, estandarizados, que tienen la virtud particular de estar todos estrechamente asociados al hombre, de estar a su escala, de pertenecer a la misma familia de formas y de encontrarse por consiguiente

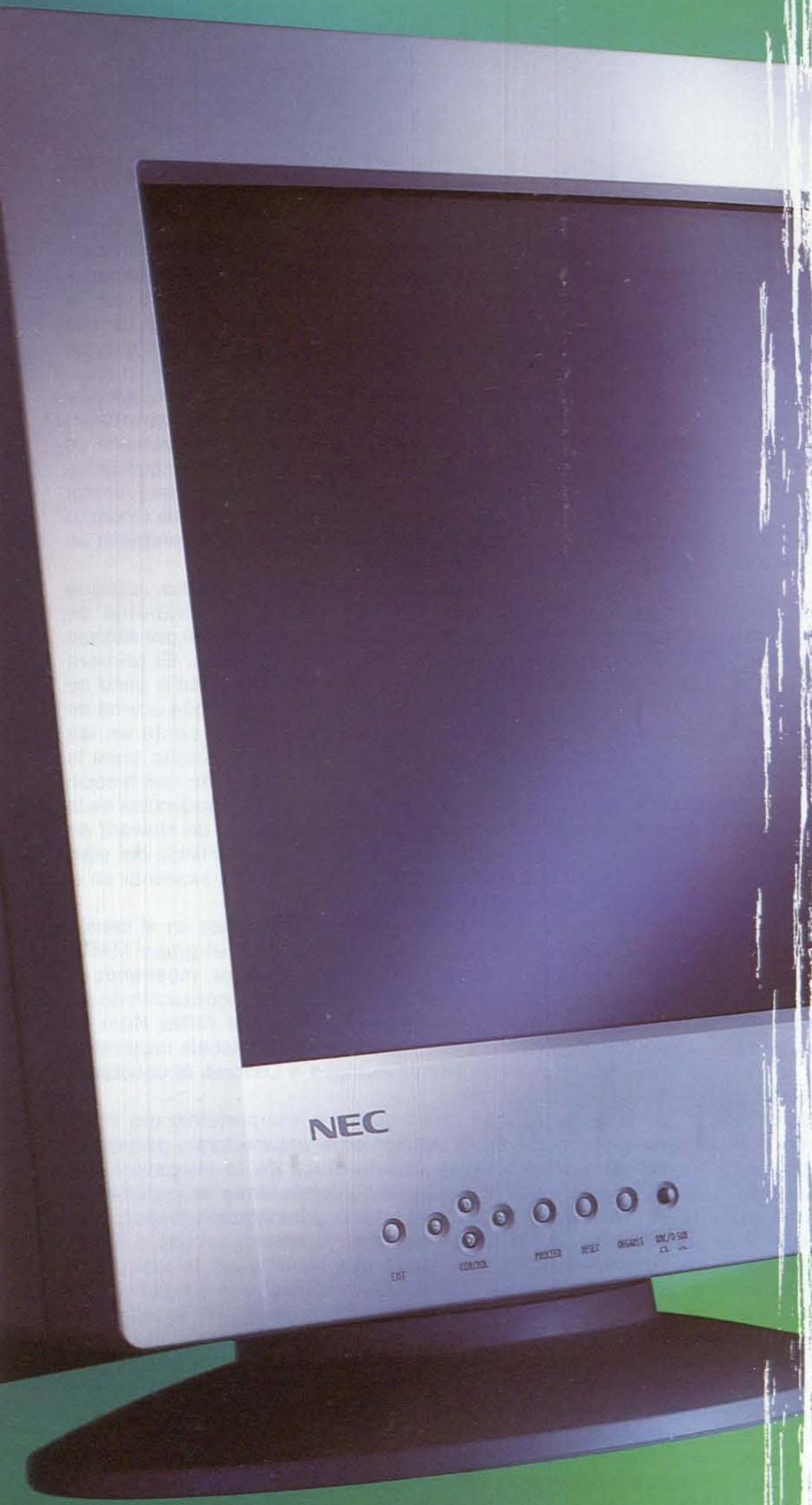
asociados los unos a los otros por la unidad de las leyes que han presidido su formación." ("La Peinture Moderne".)

Ahora bien, esos "objets standard", "objets types", base también de los "thèmes pauvres", con resonancias indiscutibles de la famosa tabaquera o de la silla del guarnicionero de Adolf Loos —una de las fuentes reconocidas de "L'Esprit Nouveau"— a diferencia de éstos, no son, para Ozenfant y Jeanneret, objetos bellos por ser útiles y estar bien hechos, con un buen oficio y sin pretensiones artísticas desviadas, sino más bien piezas salidas de la producción manufacturera e industrial, seleccionadas por sus propias leyes económicas y funcionales, y que son susceptibles de ser manipuladas estéticamente y trascendidas de su mera eficiencia por el trabajo del artista capaz de "entender" y "expresar" sus valores superiores.

Sería obvio decir que los objetos banales, como las botellas, los vasos o las pipas que pueblan la iconografía purista, heredando las complejas preocupaciones por la realidad de la pintura cubista, o también en otro plano los objetos del mercado, como los conocidos muebles Thonet, reflejan esa noción del "objet type" y transcriben la "ley de la selección mecánica". Pero, asimismo en cierto modo, los "temas", programáticos y funcionales en su mayoría, reiterativos en la arquitectura corbusierana, en cuya definición y desarrollo se empleó denodadamente a partir de su empeño en la arquitectura concreta, son resultados de esa selección capaz de convertir en objeto de operaciones estéticas lo que "el ideal de mayor utilidad" y "la satisfacción de las necesidades de la fabricación económica" determinaban, desde su punto de vista, como objetos o temas arquitectónicos modernos. Aludir a la casa Citrohan puede ser sólo otra obviedad. Pero, en profundidad la mayoría de los inventos de Le Corbusier, pese a la deliberada ambigüedad de sus declaraciones y propagandas, más que soluciones funcionales o "tipos" en el verdadero sentido de la palabra, son "temas" artísticos, inducidos del entorno productivo, entrevisto o imaginado, desarrollables sólo por la competencia estética de quien, como tal artista, reclama un sitio y una legitimidad en el mundo moderno de la mecanización, la competencia y la eficacia. Es en este sentido en el que adquiere toda su relevancia la "defensa de la arquitectura" —como arte— suscrita en 1929, en la polémica mantenida con Karel Teige e indirectamente con los teóricos de la "Neue Sachlichkeit".

En su conjunto, la operación ideológica y metodológica llevada a cabo por Le Corbusier, con la decisiva colaboración de Ozenfant, en su programa de refundación de la actividad artística en el seno de una sociedad "moderna", es de una consistencia y finura realmente notables. La busca de un sitio para el trabajo intelectual y artístico fundamentado en la lógica y el orden de un mundo supuestamente regido por las leyes científicas de la naturaleza, la técnica y la empresa eficiente, fue realizada con una racionalidad casi impecable en su desarrollo interno. Y ése es posiblemente uno de sus atractivos. La razón como facultad y cómo método, la lógica inductiva y deductiva, la certeza científica, la "racionalidad" como fundamento, en definitiva, tienen, en la operación purista, dos momentos fundamentales, pero claramente diferenciados. Uno, como principio rector, como instancia fundamental —o como espíritu— del mundo moderno de la producción y de la organización social, del mundo mecanizado de la eficiencia y del beneficio; el otro, en resonancia con el anterior, como método de determinación de los propios instrumentos de trabajo o de creación artística, en la elaboración del lenguaje específico, del "sistema" artístico e intelectual.

La pregunta que queda en el aire es la de qué clase de "racionalismo" puede ser ése y, sobre todo, la de qué supuestos previos deberían darse en la realidad concreta para que esa construcción ideológica fuese, en conjunto, "racional". Porque, tal vez, como el mismo Ozenfant dijo en "Art", "racionalismo, también, es una forma de credulidad".



MultiSync,[®]

Professional Line:

Las máximas prestaciones con una inversión segura.



Los monitores MultiSync XP17 y XP21. Plug and Play, Monitor Manager y mucho más.

Hoy, NEC ofrece las prestaciones profesionales que el futuro demanda: Plug and Play que simplifica y optimiza la instalación para usuarios de Windows 95, y el software Monitor Manager para ajustar la pantalla según las preferencias del usuario.

El nuevo tratamiento antirreflejante OptiClear junto con el enfoque dinámico y las altas velocidades de refresco, proporcionan una calidad de imagen excelente.

Además de las características conocidas de MultiSync: compatibilidad con todos los estándares del mercado, conexión a múltiples plataformas, facilidad de uso y protección contra la radiación, NEC ofrece con esta línea una excelente relación calidad/precio y una inversión segura.

Para mayor información llámenos al
(91) 650 13 13



NEC

La mise en musée del Movimiento moderno

Sobre el Tercer Congreso de DOCOMOMO en Barcelona

Xavier Costa

Una de las mayores empresas de la arquitectura de los últimos veinte años ha sido la tarea de protección, intervención, y restauración del legado histórico. Como ya vaticinó Víctor Hugo en Notre Dame de París, las responsabilidades tradicionales de la arquitectura parece que se han alterado radicalmente con la aparición de la imprenta y los medios de reproducción modernos, que hacen obsoleto el viejo arte de construir como acto significativo o "transmisor" de información. Como presagiaba Hugo, a los arquitectos ya sólo les quedaba la opción de cuidar y mantener las catedrales del pasado, privados de la posibilidad de articular significados nuevos, tarea que se confía en el mundo moderno a la letra impresa y otros medios de comunicación. La mezcla de veneración histórica y de pesimismo romántico que alimentaba el "ceci tuera cela" (el libro impreso destruirá a la catedral de piedra) de Hugo ha contagiado profundamente la arquitectura de los años recientes.

Cuando el año 1988 se crea un nuevo proyecto de estudio y cuidado de la arquitectura histórica, esta vez centrado en las obras del Movimiento Moderno, DOCOMOMO o Documentation and Conservation of the Modern Movement, parece que el marco de referencia de las actividades de documentación y conservación precise una revisión a fondo. Aunque iniciado desde países europeos, DOCOMOMO se propone reexaminar la arquitectura moderna desde una perspectiva global y no-occidentalista, situando a la misma escala las obras europeas y las de otras áreas geográficas y culturales. La expansión de la arquitectura moderna podrá interpretarse así como inseparable de los grandes movimientos y tensiones de colonización desarrollados por Occidente a lo largo del siglo que ahora concluye. Sin duda, una nueva atención a la arquitectura moderna ha de incluir la formidable crítica que al proyecto moderno se dirigió desde la postguerra hasta el presente, a la vez que las observaciones de Víctor Hugo sobre la relación entre arquitectura y medios de reproducción, especialmente pertinente en un proyecto que contempla la documentación como tarea prioritaria.

En otros términos, abordar un proyecto de conservación o intervención en este momento ha de ser inseparable de la cuestión de cómo se inserta o incorpora la representación y la información sobre la arquitectura en los canales de transmisión actuales, por no hablar de cómo el acceso a lugares se halla progresivamente condicionado y delimitado por pautas de consumo cultural, de museificación y turismo. Actualmente es imposible hablar de una política de protección arquitectónica que no incluya un planeamiento de acceso, de exposición, de información y de una cierta tecnología turística y educativa que permita y haga efectivo tal acceso. Aunque repugne a visiones elitistas del legado moderno, afrontar el inevitable proyecto de su protección equivale a su inmersión en las grandes fuerzas de la industria cultural de nuestro momento.

Un interés prioritarios de DOCOMOMO es el de reabrir el debate en torno a la arquitectura moderna. Éste fue el objetivo principal del tercer congreso, que se celebró en el Palay Macaya

de Barcelona el pasado mes de septiembre, organizado por la Fundación Mies van der Rohe. El director del congreso, Carlos Martí, deseó ante todo impulsar un acto de reinterpretación y revisión del Movimiento Moderno. Para ello se contó con la contribución de Antonin Monestiroli, Dennis Sharp, Bruno Reichlin, Kenneth Frampton, Ignasi de Solà-Morales y Juan Antonio Cortés.

La aparente contradicción de reclamar para la arquitectura moderna la conservación y la inserción en el "curatorial management" de los estilos históricos —cuando precisamente es un rasgo distintivo de ésta la negación de las responsabilidades tradicionales de la historia— fue tratada por Carlos Martí, director del congreso, que matizó la historicidad del movimiento moderno por medio de los conceptos de lugar y memoria, que permiten un diálogo no destructivo con el pasado.

El legado urbanístico del Movimiento Moderno, aunque recogido con parcialidad y dificultad en los trabajos de documentación efectuados hasta la fecha, fue tratado por Antonio Monestiroli. Dennis Sharp y Kenneth Frampton. El primero introdujo la formación de la idea moderna de ciudad a partir de los textos de Sitte, Howard y Stubben, interrogándose acerca de qué comprensión de la naturaleza estaba presente en las propuestas posteriores. Monestiroli delimitó el conflicto entre la ciudad tradicional y las propuestas modernas como una tensión entre el espacio público (la plaza) y la deseada introducción de la naturaleza en la ciudad (desde la ciudad-jardín de Howard en adelante). La pervivencia de la plaza en la urbanística del siglo XX es para el arquitecto italiano el tema central a examinar en el legado del Movimiento Moderno.

Sharp, en cambio, centró su estudio urbanístico en el debate sobre la ciudad que tuvo lugar entre CIAM y el grupo MARS (luego Team X) durante los años de postguerra, mostrando la debilitación de CIAM en favor de una creciente vigorización de las propuestas del grupo, inicialmente liderado por Arthur Korn. El argumento de fondo era el desplazamiento del debate urbanístico y arquitectónico del continente europeo a Londres al concluir la Segunda Guerra Mundial.

Un argumento más investigativo e interpretativo era el de Frampton, que abordó la relación entre arquitectura y paisajismo (urbano) a través de la arquitectura de la megaforma o Grossbauform. Ante la disolución contemporánea de la ciudad en favor de formas de territorialidad o urbanización dispersa, el arquitecto debe limitarse a incidir en el entorno urbano a través de operaciones megamórficas que modifiquen la topografía circundante. A partir de la "visión aérea" que Le Corbusier muestra en su proyectado Plan Obus de 1931, se suceden ejemplos de arquitecturas de volumen predominantemente horizontal, a manera de formación o accidente geológico, arquitecturas que deben leerse como metáforas de la ciudad ausente o invisible, signos de la dispersión urbana de la megalópolis. Desde las grandes piezas urbanas de Fritz Hoeger, Eric Mendelsohn, Hans Scharoun y el primer Mies van der Rohe, hasta los volúmenes de paisajismo metafórico de Alvar Aalto o

Rafael Moneo, Frampton reconoce la creciente intangibilidad de la ciudad moderna significada en edificios precisos, que asumen en su megaforma la responsabilidad de hacer reconocible y experienciable la ciudad en proceso de desaparición.

Después de que Bruno Reichlin tratase de los valores de la arquitectura moderna tras la Segunda Guerra Mundial y plantease los problemas de intervenir en edificios modernos. Juan Antonio Cortés e Ignasi de Solà-Morales abordaron el Movimiento Moderno a una escala distinta. La relación entre los métodos "constructivos" en el arte de las vanguardias y la arquitectura moderna fue tratada con detalle por Cortés, distinguiendo entre los principios de fragmentación-collage-ensamblaje-montaje, propios de las vanguardias artísticas, y la negación de toda deuda estética por parte de la arquitectura racionalista (Hannes Meyer, Hans Schmidt, Mart Starn, Johannes Duiker...), que pretendía derivar todo orden formal del orden funcional. Cortés reconoció una tercera vía sintética, que habría unificado ambas posiciones en la obra de Le Corbusier, y especialmente en la de Alejandro de la Sota.

Finalmente, Solà-Morales se dirigió a la cuestión de la técnica en el Movimiento Moderno, aludiendo a que la pervivencia de los postulados modernos se encuentra de modo especial en la arquitectura high-tech o de alta tecnología, que parece participar impasible de la fe y el optimismo despertado por la introducción de la ciencia positivista y la innovación tecnológica en arquitectura. La integración de las últimas tecnologías en arquitectura, en su origen una actitud propia de las vanguardias, se ha convertido en una glorificación retoricante de la tecnología. Refiriéndose a la relación entre arquitectura y elocuencia o ars retórica, Solà-Morales presentó la condición mediática de la arquitectura moderna, y el papel que en ella desempeña la técnica, desde la teoría de Gottfried Semper en el siglo XIX hasta las reflexiones aportadas por Sigfried Giedion, Reyner Banham, o el grupo Archigram. Junto a la actitud investigativa pero de cauteloso optimismo propia de la fenomenología, Solà-Morales se refirió a la crítica del proyecto moderno desarrollada en los últimos años por Jean Baudrillard, Gianni Vattimo o Gilles Deleuze.

La última jornada del congreso se dedicó a visitar algunas obras del GATCPAC, como el Dispensario Antituberculoso, recientemente restaurado, la Casa Bloac, de Sert, Torres Clavé y Subirana, y el reconstruido Pabellón de la República Española en París. Les siguieron dos obras de los años cincuenta, como el edificio de viviendas de la Barceloneta, de José Antonio Coderch, y la Editorial Gustavo Gili, de Francesc Bassó y Joaquim Gili. La jornada concluyó con la visita a la espléndida villa La Ricarda, de Antonio Bonet Castellana.

El congreso incluyó la presentación de ponencias sobre aspectos concretos del Movimiento Moderno. En este apartado pudieron constatarse sorpresas como el estudio de Susan Bower sobre iluminación artificial, la ponencia de Marieke Kuipers sobre la arquitectura de la aviación o el ensayo de Anne Mäkinen sobre higiene y arquitectura en las fuerzas armadas finlandesas de los años treinta. Especial atención merecieron áreas geográficas como Eslovenia, Brasil o Indonesia, cuyos representantes abordaron asuntos de historiografía y de protección de edificios modernos. Estas sesiones revelaron que la Europa del Este, Hispanoamérica y Asia son todavía grandes ámbitos desconocidos del Movimiento Moderno. La dimensión colonial del lenguaje moderno va unida a estos casos a amplios proyectos de implantación cultural, temas de gran alcance como demostró en su momento el estudio pionero de Paul Rabinow, French Modern, sobre la colonización política y cultural francesa del norte de África, y el papel que desempeñó en ella el urbanismo y la arquitectura del Movimiento Moderno. Es en estos ámbitos donde el universalismo del "International Style" (como llamaron Henry Russell Hitchcock y Philip Johnson al Movimiento Moderno) aparece como instrumento colonizador de Occidente, como agente homogeneizador de la diferencia dentro



Casa Bloc. Barcelona 1932-36. Gatcpac: J.L.Sert, J.Torres Clavé y J.B Subirana.

y fuera de la sociedad y la cultura Europeas y Norteamericana.

El reto que lanza el congreso de Barcelona es el de abrir una reconsideración de la arquitectura moderna que evite una enésima introspección sobre las obras maestras y sus autores, ofreciendo una consideración a escala verdaderamente supranacional y que, lejos de detenerse en la meticulosa disección de sus rasgos estilísticos, considere el Movimiento Moderno en su condición de gran operación política y cultural lanzada desde el mundo europeo. Los aspectos propagandísticos de la arquitectura moderna, su bien planeada y vanguardista utilización de los medios de comunicación y reproducción, no son ajenos a la arquitectura propiamente dicha, sino que la informan y definen. Por ello, nuestros proyectos de documentación actuales no pueden ser ajenos al espesor documental producido por la arquitectura del Movimiento Moderno, que ya acometió la tarea de diseñar su propia imagen y su propia proyección por los canales de información.

El proyecto de DOCOMOMO aborda en definitiva la "museificación" de la arquitectura del Movimiento Moderno. El término museificación no debe entenderse aquí comportando un juicio negativo, sino como referencia a una deseable y activa inserción del legado moderno en estructuras de documentación e intervención que habiliten obras a priori más o menos documentadas para su diseminación por los canales de comunicación y por el consumo cultural bien entendido. Nuestra vinculación presente a la arquitectura histórica ya no puede limitarse al modelo de instituciones decimonónicas que generaron la "conservación" y "protección" de artefactos y obras, sino que debe contemplar la "traducción" de tales lugares a los lenguajes y códigos propios de las redes de acceso y distribución de la información. El patrimonio, qué duda cabe, existe y se mantiene según formatos de turismo cultural. Más que una pasiva y paciente labor de limpieza y mantenimiento (por supuesto necesaria) es preciso emprender una activa empresa de interpretación, intervención y, por decir así, "desmaterialización" del artefacto en favor de su fluidez circulatoria por los canales de significación del mundo presente. Por todo esto puede entenderse la supuesta "museificación" del Movimiento Moderno como una ineluctable "mise en scène" para un efectivo conocimiento de su existencia.

El Movimiento Moderno y la interpretación de la historia

Carlos Martí Arís

Una de las principales cuestiones que debemos afrontar quienes hoy nos ocupamos de proyectar, de hacer arquitectura, es la de definir un punto de vista con respecto a la historia de nuestra disciplina, es decir, la de colocarnos en una determinada posición que nos permita establecer relaciones, de uno u otro signo, con el material histórico de la arquitectura. Y si este posicionamiento con respecto a la historia es importante en términos generales, se convierte en crucial cuando lo que se considera, se interpreta y se juzga es la historia reciente, el pasado más inmediato: en nuestro caso, la arquitectura del Movimiento Moderno.

Como ha dicho Lucien Febvre en un bello aforismo, "la historia se escribe para el presente"; por consiguiente, el modo en que escribamos la historia reciente habrá de condicionar decisivamente nuestra forma de entender la situación actual. La historia deja de ser, entonces, una cuestión intransitiva, un problema de especialistas, un tema en cierto modo académico, para convertirse en una cuestión candente, transitiva hacia la acción; una cuestión que interesa a todos cuantos tratan de basar su propia práctica en un razonamiento.

Quisiera centrar mi reflexión sobre este tema; pero, dando un pequeño rodeo, voy a empezar evocando una imagen: la de la destrucción del Mercado de Les Halles de París, en junio de 1971. Recuerdo con nitidez las fotografías que por entonces se publicaron: algunos fragmentos de la estructura metálica, levantada por Baltard hacia mediados del siglo XIX, permanecían aún en pie rodeadas de un amasijo de escombros y hierros retorcidos que habían caído ya bajo la acción de la piqueta, otorgando a las partes todavía erectas un dramatismo mayor, puesto que mostraban la inminencia de su ruina y el carácter irreversible e imparable del proceso de demolición iniciado.

Con Les Halles de París desaparecía no sólo una obra maestra de la arquitectura, sino toda una parte de ciudad, un monumento urbano que formaba parte sustancial del legado de la cultura moderna. La destrucción de Les Halles no fue, ciertamente, un episodio aislado: en los años anteriores y posteriores la especulación y la ignorancia causaron enormes daños en el patrimonio cultural que representan la ciudad y el territorio. Pero el caso de Les Halles, tal vez por su extrema barbarie, tuvo un especial efecto en la conciencia colectiva.

Sobre todo para los arquitectos de mi generación, es decir, para quienes estábamos entonces finalizando nuestros estudios de arquitectura o éramos recién titulados, las imágenes de la demolición de Les Halles fueron la prueba concluyente de que la crisis cultural que se había ido gestando e incubando durante los años 60, había tocado fondo. Se impuso entonces la exigencia de trabajar en la construcción de una alternativa arquitectónica capaz de hacer frente a esa actitud inculta y arrogante que estaba haciendo estragos irreparables en nuestras ciudades.

No es éste el momento de relatar con detalle las vicisitudes de esos años. Me interesa tan sólo destacar que la cultura arquitectónica que emerge en los años 70 se funda, entre otras cosas, en la reflexión sobre estos problemas y cobra fuerza a

causa del resurgir de una nueva conciencia sobre la arquitectura y las ciudades que episodios como la destrucción de Les Halles, contribuyeron a desvelar. Y aquí cabría incluso añadir que, a ciertos niveles, la situación, 25 años más tarde, no es tan distinta de aquella (la acción depredadora sobre el territorio puede haber cambiado en sus métodos, pero los efectos son muy parecidos), lo cual equivale a decir que algunas de las motivaciones de fondo que impulsaron los movimientos culturales de los años 70 siguen vigentes.

En cualquier caso, es indudable que el debate de los años 70 propició una actitud más respetuosa hacia la herencia del pasado de la arquitectura y una mayor comprensión de la idea de ciudad como sedimento histórico y como obra colectiva producto de la superposición dialéctica de aportaciones diversas. Pero, al mismo tiempo que tomaba cuerpo esa renovada atención hacia la historia de la disciplina, iba creciendo la sospecha de que los propios postulados de la arquitectura moderna, precisamente a causa de su supuesto desprecio hacia la historia, contenían implícitamente el germen de la destrucción de la herencia del pasado, que se había ido desmoronando a lo largo del siglo.

Se creó, así, lo que podríamos denominar un frente anti-moderno que, a partir de la acusación genérica formulada contra la cultura moderna de desdeñar e ignorar la historia, llegó incluso a culpar a la arquitectura del Movimiento Moderno de todos los males de la ciudad contemporánea.

Desde estas posiciones se cultivó un clima de rechazo indiscriminado con respecto a la experiencia de la modernidad, que algunos hicieron desembocar en el intento de cancelar, de poner entre paréntesis, toda esa experiencia, tratando de recuperar el hilo de la tradición de la arquitectura y la ciudad regresando precisamente a ese mítico punto de bifurcación en que los "extravíos de la modernidad" habrían abandonado la senda justa. Extraño modo de denunciar una actitud de supuesto desprecio hacia la historia, el que representa este intento de suprimir de un plumazo la compleja y densa experiencia vital y artística de la modernidad, como si fuera posible eludir la historia reciente y actuar como si todas las vicisitudes culturales del siglo XX no hubiesen sucedido.

Aunque no quisiera atribuir excesiva importancia a estas posiciones que he denominado anti-modernas, por otra parte ya muy desacreditadas a causa de sus propias acciones, voy a detenerme todavía en ellas para tratar de refutarlas a nivel teórico porque confío en que esa crítica pueda arrojar alguna luz sobre el problema que nos interesa: el de las relaciones que, desde nuestra perspectiva actual, pueden establecerse entre el Movimiento Moderno y la arquitectura contemporánea.

A mi juicio, el frente anti-moderno comete dos graves errores de apreciación: el primero, más grosero, consiste en confundir la cultura moderna con las adulteraciones especulativas o las caricaturas devaluadas que se han hecho de ella, renunciando a confrontarse con el pensamiento y la obra de los artífices que encarna, en todas sus dimensiones, los valores de la

modernidad; el segundo error, más sutil, consiste en atribuir a la cultura moderna una actitud de desprecio e ignorancia con respecto a la historia de la disciplina cuando, en realidad, un análisis atento nos muestra hasta qué punto los artífices de la modernidad fueron receptivos al legado de la tradición y a los grandes ejemplos del pasado (para confirmarlo bastaría con estudiar los carnés de viajes de algunos maestros del Movimiento Moderno o con reflexionar sobre el singular valor que la cultura moderna concede a la arquitectura vernácula de las diversas regiones).

Vamos a profundizar en este segundo aspecto, ya que pienso que el primero no requiere mayor comentario. A mi juicio, lo que se ha querido ver como un desprecio por la historia, cabría más bien entenderlo como una determinada interpretación de la historia, que surge como crítica radical de otra interpretación que es la imperante en la cultura ochocentista. No habría, pues, rechazo genérico de la historia, por parte de la modernidad, sino rechazo de ese modo específico de entender la historia que caracteriza al eclecticismo (en el bien entendido de que, en este contexto, siempre que decimos historia nos referimos a la historia de la arquitectura.)

El eclecticismo ochocentista concibe su relación con la historia como la del comprador que entra en unos grandes almacenes dispuesto a adquirir lo que necesita, pero sin haber prejuzgado todavía cuál será su adquisición, seguro de que la exploración pausada de lo que allí se ofrece le permitirá dar con el objeto pertinente, con la solución adecuada a su problema. La posición ecléctica convierte la historia de la arquitectura en un gran depósito de materiales, perfectamente ordenados y catalogados, que pueden usarse a discreción siempre que se respeten ciertas reglas de montaje.

El pensamiento ecléctico se basa en la neutralización de los materiales históricos; éstos, para poder ser recuperados y reutilizados con provecho, deben ser despojados de sus valencias, convertidos en neutros, separados del sistema de valores que los liga a una cultura material concreta; deben ser reducidos a la condición de figuras o emblemas que permitan su empleo convencional. La noción de carácter se convierte en la pieza clave del procedimiento ecléctico. La elección de los materiales históricos debe hacerse atendiendo al carácter de la obra a realizar (solemne, severo, risueño, misterioso, enérgico, ...). El carácter es lo que permite traducir los materiales históricos al lenguaje de la pura convención: lo que les hace expresar un determinado significado.

A la interpretación ecléctica que trata de presentar la historia como un neutro depósito de materiales, la modernidad opone otra interpretación a la que llamaremos teleológica, a través de la cual la historia aparece como una "narración con sentido", es decir, como un encadenamiento de períodos que desembocan naturalmente unos en otros, siguiendo un determinismo cuyas leyes pueden ser descubiertas mediante la auscultación de los ritmos y las constantes que gobiernan la propia evolución histórica.

La posición teleológica contempla la historia como un flujo diacrónico orientado hacia un destino predecible, siendo el artista moderno el encargado de propiciar su cumplimiento. Podría usarse, para describir esta concepción de la historia, la metáfora de la corriente de un río que va surcando y dejando atrás diversos territorios (los períodos históricos); un río que va siempre creciendo y avanzando según una inevitable senda marcada por la pendiente orográfica (la línea evolutiva del progreso). De ahí que, desde la modernidad, la historia sea vista como un proceso de constante superación; y de ahí también la confianza ilimitada en el progreso y el tono profético que rezuman algunas de sus proclamas.

La pieza clave de la construcción teleológica es la noción de "zeitgeist" o espíritu de la época. Es este espíritu el que otorga coherencia a cada período histórico, dejándose sentir por igual

en los hechos sociales, políticos y culturales. Precisamente por ello se convierte en el criterio central para dictaminar la validez de toda obra artística. Toda obra que se precie deberá ser fiel expresión del espíritu de la época. Y sólo un conocimiento de la historia pasada y presente permitirá otorgar a nuestras acciones esa adecuada inserción en el curso de la evolución humana.

Por lo tanto, el punto de vista de la modernidad con respecto a la historia, lejos de ser desdeñoso e ignorante es más bien atento y conocedor. (Basta pensar en un autor como Siegfried Giedion, cuya explícita posición teleológica no desmiente la importancia de sus trabajos de investigación histórica.) Sólo que se trata de un punto de vista finalista que, al concebir el proceso histórico como una progresión continua hacia un objetivo, tiende a acentuar la condición de compartimentos estancos que se atribuye a los diferentes períodos históricos.

Ahora bien, del mismo modo en que la posición teleológica, tal como fue asumida por la modernidad, surge de la crítica al eclecticismo ochocentista, también nosotros podemos situarnos en una posición crítica respecto a aquella y elaborar nuestra propia interpretación de la historia. El resultado de esa labor crítica será, sin duda, bien distinto del que se deriva de la simple negación o del repudio genérico de la cultura moderna.

A mi juicio, esa perspectiva crítica hacia los postulados de la modernidad es el camino más fértil que hoy se nos ofrece para profundizar en el estudio de la historia reciente de la arquitectura. El pensamiento crítico comporta el conocimiento de aquello que se critica y, al mismo tiempo, la voluntad de superar los errores que la propia indagación crítica pueda poner al descubierto.

Por el contrario, el rechazo genérico o indiscriminado de lo que la modernidad representó tiende a devolvernos, sin matices, al mundo del eclecticismo o, a lo sumo, a esa versión del eclecticismo camuflada con la inclusión de fragmentos extraídos del "repertorio moderno", tan característica de algunos postmodernismos, en los que se recurre al ardid de meter, subrepticamente, la experiencia de la modernidad en el saco de la concepción ecléctica para, una vez neutralizada, presentarla como una nueva ampliación de ese depósito de materiales disponibles que la historia iría produciendo.

Siguiendo el camino antes indicado, quisiera dedicar la última parte de mi intervención a esbozar algunos argumentos críticos sobre los postulados de la modernidad con el objetivo de discernir qué aspectos del Movimiento Moderno siguen actuando como fermentos activos de la cultura contemporánea y qué otros aspectos han sido superados o, simplemente, no pueden ya ser compartidos desde la perspectiva actual.

Pero, para definir con más precisión las reglas de juego implícitas en nuestro planteamiento, es necesario hacer dos aclaraciones. La primera se refiere a la delimitación temporal de esa trama de acontecimientos a la que, por convención, denominamos Movimiento Moderno. La segunda se refiere al grado de homogeneidad, o de ortodoxia, que quiere emplearse para establecer lo que cabe y lo que no cabe dentro del mismo. En ambos casos proponemos adoptar un criterio lato y poco restrictivo.

En cuanto a la dimensión temporal, puede considerarse que el Movimiento Moderno en arquitectura inicia su periplo en los años en torno a la Primera Guerra Mundial, prolongándose, con diversas entonaciones, hasta bien entrados los años 60. La crisis cultural de la segunda mitad de los 60 habría quebrado la continuidad relativa de ese largo proceso, provocando en él una significativa inflexión. La situación que surge de esa crisis presenta ya otras características y, al margen de la relación que desde ella se establezca con la experiencia precedente, el Movimiento Moderno es visto con una cierta distancia, como algo en lo que ya no se está envuelto e involucrado y que, por tanto, puede ser contemplado desde fuera.

En cuanto al grado de homogeneidad, pienso que hay que entender el Movimiento Moderno del modo más amplio posible

dando cabida en él a todas aquellas manifestaciones arquitectónicas que, de un modo u otro, desarrollaron aspectos ligados a la cultura moderna. Este criterio pretende romper la identificación entre el Movimiento Moderno y unos determinados estilos figurativos, cuya presencia bastaría para sancionar la adscripción de una obra a dicho movimiento y cuya ausencia, por el contrario, la situaría automáticamente fuera de él o, por lo menos, fuera de su tronco ortodoxo.

Al Movimiento Moderno entendido como un todo homogéneo o, si se prefiere, como una uniforme y disciplinada milicia, nos gustaría oponer una visión de la modernidad entendida como confluencia de diversas inquietudes y aportaciones, es decir, como un territorio variado y complejo, un territorio que presenta en su conjunto una identidad precisa, pero que es el resultado de la reunión de múltiples elementos e ingredientes.

Somos conscientes, pues, de que al tratar de formular una crítica genérica a las posiciones teóricas del Movimiento Moderno cometemos inevitablemente una simplificación; pero hay que asumir este hecho porque constituye un paso obligado desde el punto de vista metodológico.

En el pensamiento moderno confluyen, como hemos visto, la idea del progreso continuo e ilimitado en el campo del arte con la idea de que expresar, a través de la obra, el espíritu de la época es lo que garantiza la consecución de ese progreso. Esta confluencia propicia un culto a la novedad como valor en sí mismo e introduce una separación ontológica entre la actualidad y la experiencia precedente. La herencia del pasado es vista como acontecimiento cumplido y los diversos periodos históricos se contemplan como etapas necesarias, valiosas, pero en definitiva superadas y, por tanto, incapaces de suministrarlos, más allá de su propia condición de hecho histórico, datos operativos relativos a los problemas actuales. El espíritu de la época se comporta, entonces, como el celoso guardián del territorio de la actualidad, que queda así delimitado por una nítida frontera.

Este es un modo de proceder que encontramos también en algunas neo-vanguardias contemporáneas, aparentemente distantes de los postulados de la modernidad, pero, de hecho, muy fieles a ellos en lo que se refiere al culto de lo novedoso y de lo insólito, la periodización sincopada del devenir histórico y la búsqueda ansiosa ya no del espíritu de la época sino del espíritu de la próxima temporada.

A este punto de vista habría que oponer una concepción del legado histórico, entendido como virtualidad que puede ser actualizada en cualquier momento a través de nuestra acción imaginativa. No se trata de imitar o reproducir el pasado, de usarlo como solución preconstituida, sino de vislumbrar la capacidad de transformación del pasado en una posibilidad del presente. Si la posición ecléctica concibe la historia como un ámbito plano y neutral, desorientado y practicable en todas direcciones y, por su parte, la posición teleológica la interpreta como un espacio marcadamente vectorial, orientado y transitable en un solo sentido, lo que aquí se sugiere es contemplar la historia como un territorio dotado de una compleja topografía; un territorio que, en buena parte, permanece oculto a nuestros ojos, pero que puede ser explotado y recorrido siguiendo múltiples itinerarios; un territorio en el que pueden abrirse nuevas sendas que unan puntos antes separados e inconexos.

Esta manera de entender la historia comporta, paradójicamente, una actitud distanciada y relativista con respecto a la capacidad totalizadora que a veces se ha querido conceder al conocimiento histórico en la comprensión de los fenómenos. Para ello se requiere, como contrapunto de la reflexión histórica, la incorporación de lo que podríamos llamar pensamiento sincrónico. El pensamiento sincrónico, al generar una momentánea suspensión del tiempo cronológico entendido como puro devenir, nos sitúa en disposición de contemplar la historia como presente. Como dijo Claude Lévi-Strauss de un

modo insuperable, no se trata de que "la búsqueda de la inteligibilidad culmine en la historia como su punto de llegada" sino de que sea la historia la que sirva como "punto de partida para toda búsqueda de la inteligibilidad".

Vinculados al punto de vista sincrónico aparecen dos conceptos básicos: lugar y memoria. En el lugar se superponen y conviven los diversos sedimentos históricos que el tiempo ha decantado en el espacio. El concepto de lugar es lo que permite experimentar simultáneamente la presencia de todos esos sedimentos. El proyecto de arquitectura consiste, entonces, en añadir nuevos componentes a esa estructura previamente formada, de manera que los elementos preexistentes, en vez de quedar anulados o desfigurados, formen parte de la nueva composición.

Y si el lugar es una condensación de la historia en el espacio objetivo, puede decirse que la memoria es una condensación de la historia en la experiencia personal. De ahí que sea el mecanismo que nos permite activar la imaginación y viajar por la historia de la arquitectura estableciendo analogías entre objetos y episodios separados en el espacio y en el tiempo.

La arquitectura del Movimiento Moderno, cuando adopta esa interpretación teleológica de la historia por la cual la idea de progreso comporta, de un modo inevitable, la obsolescencia de las etapas anteriores, tiende a promover una sustitución total del escenario humano, tiende a refundar la realidad física desde sus propios cimientos, definiendo ex-novo una regla de acción que eluda las constricciones de lo preexistente. En ese caso, los estratos físicos del pasado se convierten en obstáculos o impedimentos para la consecución de los nuevos valores.

A ese intento de tábula rasa o de suplantación global de la realidad, se oponen los conceptos de lugar y memoria, a través de los cuales el proyecto se concibe como un nuevo sedimento, capaz de superponerse a los precedentes y de convivir y entrar en diálogo con ellos. El pensamiento sincrónico, confrontado con la herencia del pasado, no trata de desestimarla ni tampoco de reverenciarla, sino de desvelar su presente, convirtiéndola en parte sustancial de su propio proyecto.

Creo que este modo de plantearse la relación con la historia puede dar algunas claves importantes para afrontar el problema de dar forma y reconocibilidad a la ciudad de nuestro tiempo; un problema que tal vez sea, para nosotros, el más perentorio, el que se presenta más abierto y menos resuelto tras la decisiva experiencia del Movimiento Moderno.



Demolición de Les Halles de París
en Junio de 1971.

High-tech. Funcionalismo o retórica

Ignasi de Solà-Morales

Una simple observación pone de manifiesto que en los últimos años una corriente arquitectónica acapara de nuevo la atención. Estamos viviendo en el auge de la arquitectura llamada High-tech, que actúa como alternativa "seria" frente a la banalidad ya desgastada del clasicismo post-modernista o del experimentalismo de laboratorio de los llamados deconstructivistas.

Ciertamente todos estos términos son imprecisos, fruto de las convenciones que la moda y las corrientes de la crítica más actualista tienden a producir. Pero intentando observar los hechos con una mayor profundidad, descubrimos que en el maremágnum de la situación presente las arquitecturas que apuestan por el contenido de alta tecnología como su rasgo característico ganan día a día en aceptación y difusión, tanto en los círculos profesionales como en la opinión pública más amplia.

Poner énfasis en la relación tecnología-arquitectura no es nada nuevo. Tampoco lo es el hecho de proponer la caracterización de la arquitectura de nuestro tiempo como el resultado de las nuevas tecnologías en el campo de la edificación. En otras palabras, existe una verdadera tradición de lo nuevo, como la llamara Rosenberg, por la cual esta novedad de la arquitectura se manifiesta en la novedad técnica en la que aquella está fundamentada.

Desde el pensamiento progresista de G. Semper o de E. Viollet-le-Duc, la relación entre tecnología y arquitectura ha adquirido, en la tradición moderna, rango de problema fundamental.

Abandonado el discurso del estilo, la arquitectura de los tiempos modernos parece que debe estar caracterizada por su capacidad de aprovechar las innovaciones que la ciencia y la técnica del tiempo presente ofrecen como logros específicos de esta misma modernidad.

La relación nueva tecnología-nueva arquitectura queda ratificada como dato fundamental también en las que llamamos arquitecturas de las vanguardias, de tal manera que éste ha sido un tópico, difuso pero dominante, en el pensamiento de los innovadores y en la figuración de las nuevas arquitecturas.

El modelo conceptual en el que esta tradición del movimiento moderno parece haberse basado consistiría en lo siguiente: las nuevas tecnologías son el punto de partida de las nuevas arquitecturas. Las sucesivas innovaciones técnicas serían el acicate de las sucesivas innovaciones arquitectónicas. La llamada alta tecnología —high-tech—, es decir, la de la electrónica y el control energético universal, estaría en el origen de la arquitectura del mismo nombre.

Conviene advertir inmediatamente lo que significa esta corriente de pensamiento. En el contexto generalizado de la crisis del proyecto moderno por la que desaparece la confianza en la innovación como manifestación del progreso, resulta excepcional una corriente arquitectónica en la cual la confianza en el proyecto moderno, en el progreso y en la innovación técnica como expresión de este progreso, constituya la base conceptual de su aportación.

Si, por una parte, en los orígenes ilustrados del proyecto moderno que hoy ponen en duda pensadores como Vattimo, Deleuze o Baudrillard, está la idea de que es la ciencia, es decir, el progreso racional del hombre y de la sociedad, la que provoca la innovación tecnológica; y si, por otra parte, es la innovación tecnológica la que sustenta el progreso de la arquitectura, entonces debemos concluir que las intenciones de la arquitectura high-tech, hoy de nuevo en auge en la cultura actual, no son otras que una puesta al día de aquel proyecto moderno, optimista, cientifista y pretendidamente racional, que ha desarrollado sus ideas a lo largo de dos siglos en el contexto de la cultura occidental.

Pero las relaciones entre tecnología, progreso y arquitectura no son ni han sido tan simples como parece mostrar el modelo lineal que acabamos de formular.

Analicemos brevemente un texto central de la moderna tradición arquitectónica. Le Corbusier, en 1923, publica "Vers une architecture", "el libro más influyente en la arquitectura del siglo XX", tal como lo definió Peter Collins en 1965. Como es sabido, este libro-manifiesto de los ideales de la arquitectura moderna es, en realidad, un montaje a partir de una serie de artículos publicados por el mismo Le Corbusier entre 1920 y 1921 en la revista L'Esprit Nouveau. A lo largo de los siete capítulos que componen el libro se estructura un pensamiento complejo, en el que el problema de las nuevas tecnologías ocupa un lugar central en la definición de una arquitectura de nuestro tiempo.

La estructura del discurso general de la nueva arquitectura queda planteada por Le Corbusier en tres momentos bien diferenciados.

Los capítulos I, II y III contienen la confrontación entre la ingeniería y la arquitectura. A una apología de la moderna ingeniería por su radical sumisión a la economía y al cálculo se opone la arquitectura, que es presentada como pura producción del espíritu. Las formas y las relaciones que establece la arquitectura se distinguen de las estrictas formas ingenieriles porque en éstas la innovación está permanentemente abierta a aquello que la ciencia y la técnica dicten en cada momento. La arquitectura, sin embargo, a pesar de recibir una llamada para que aprenda del modo de operar de los ingenieros, debe buscar un cometido distinto: expresar lo absoluto. Se ha visto en la posición lecorbusieriana una cautelosa reacción ante el radical tecnologismo sostenido por el materialismo de la vanguardia: por los constructivistas-productivistas rusos y por la nueva objetividad alemana.

Ciertamente, lo que al principio parece un panfleto a favor de la ingeniería moderna como guía para la nueva arquitectura queda de inmediato matizado en la dialéctica entre identidad y diferencia, entre ingeniería y arquitectura.

Los capítulos IV, V y VI son un aparente alegato en favor de una arquitectura nueva, que debe comportarse como las ingenierías: el diseño de los grandes artefactos y la producción en serie. Barcos, aviones, automóviles, turbinas, silos y



Pavellón de Barcelona. (Mies van der Rohe, 1929). Reconstruido.



Casa Bloc. (Sert, Subirana y Torres, 1934-36).

muebles mecanizados aparecen en las páginas de "Vers une architecture" como los iconos de la moderna civilización. Pero inmediatamente la posición de Le Corbusier queda matizada por los apartados sobre La lección de Roma, La dinámica del Plan y La arquitectura como pura creación del espíritu.

¿Cómo puede entenderse la diferencia arquitectónica a la que Le Corbusier hace referencia una y otra vez? Digamos que para el arquitecto de la Ville Savoie la arquitectura constituye una mediación, una operación de significado, por la cual el nuevo universo tecnológico queda incorporado a la manifestación arquitectónica, pero sin constituir su finalidad última.

Debemos descubrir que en el texto que estamos examinando la arquitectura no es la tecnología ni la ingeniería, pero tampoco es las formas del pasado. Antes y ahora la arquitectura es mediación entre las técnicas, las imágenes, el panorama que la cultura de cada momento ofrece y lo que Le Corbusier llamará el orden del universo. Se trata de una palabra más genérica, más allá de la determinación técnica o práctica de cada obra. Es una mediación entre el entorno técnico al cual los ojos del arquitecto deben estar bien abiertos y la finalidad estética que constituye el último objetivo de la obra arquitectónica. La mediación de la arquitectura no se juega, en último término, en el nivel práctico, productivo, particular de los objetos, sino en el discurso, expresión, mensaje que desde ellos puede establecerse como manifestación del tiempo presente.

El objetivo de la arquitectura no es la literalidad de las funciones o de las técnicas, sino la exposición elocuente, la presentación convincente, la manifestación verosímil del mensaje de universalidad que en estas técnicas puede hallarse. Estos objetivos de elocuencia, verosimilitud y convicción son los objetivos del arte retórico. Es una actividad creativa, que tiene por objeto la comunicación eficaz de un mensaje. La arquitectura como mediación es retórica, arte de la comunicación, elocuencia.

Entender en estos términos el efecto mediador de la arquitectura es también proponer para ésta un objetivo fundamental. El libro que estamos analizando se cierra con un capítulo aparentemente sorprendente: Arquitectura o revolución. Diríase que esta cuestión es extemporánea si no nos diésemos cuenta de la dicotomía que Le Corbusier está planteando. Para él, revolución es no tanto el desorden social o el cambio violento que las masas pueden producir, sino sobre todo la inseguridad y el temor, el descontrol y la amenaza que las fuerzas de la revolución científico-técnica comportan si no es posible conformarlas, mediar en su ciega energía, para hacerlas socialmente asimilables, colectivamente disponibles, fenomenológicamente pacificables.

La disyuntiva entre arquitectura y revolución es la traducción del optimismo del que Le Corbusier hará gala a lo largo de toda su obra, por el cual la innovación y los cambios científico-técnicos no tienen por qué ser considerados como amenazas inhumanas, peligros destructivos del individuo y de la vida social, sino benéficos productos capaces de reconciliar al sujeto con su entorno, introduciendo una dimensión mediata entre unos y otros a través de la arquitectura.

El pensamiento y el arte de entre guerras fue, en buena parte, desconfiado y temeroso frente a las nuevas técnicas, la producción masiva y la creciente automatización de los procesos vitales.

Se podría recorrer la literatura, el cine o la filosofía de aquellos años para encontrar una reiterada y obsesiva preocupación por el nuevo mundo mecánico y técnico que se despliega con la nueva civilización. En Wells, en Orwell y en Huxley, la visión apocalíptica del futuro pasa por ser la única imaginable ante un proceso imparable de sofisticación técnica de la vida social y privada del hombre metropolitano moderno.

Incluso en autores como Ernst Junger, aparentemente decididos cantores del nuevo hombre de la civilización técnica, no puede olvidarse la profunda inestabilidad emocional que estas nuevas situaciones —en el trabajo o en la guerra— provocan.

Falta encontrar algo todavía inexistente para que el nuevo poder no sea una amenaza, sino un instrumento de crecimiento individual y colectivo. Es la misma actitud que expresa Heidegger ante el problema de la técnica, al que dedica un lugar central en su reflexión en los años anteriores y posteriores a la segunda guerra mundial. La ruptura entre el hacer y el ser, entre la *techne* y la *poesis*, es en Heidegger la expresión, a través de la exploración de estas categorías en el mundo antiguo, de un esencial malestar del hombre y de la sociedad actuales. La superación de ese malestar se encuentra en la dirección del arte, del hablar, del construir, del habitar.

Mientras en el ámbito germánico Simmel o Rathenau, Martin Wagner o Peter Berhens, Gideion o Ernst May pregonaban una adhesión inevitable al mundo tecnificado del siglo XX, con no menos fuerza el temor y el pavor se instalaban en intelectuales y artistas para matizar el optimismo de la vanguardia intelectual y estética. Máquinas célibes surrealistas, absurdos chaplinianos del taylorismo, expresionismo arquitectónico contra el horror de la sociedad industrial son algunas de las pruebas de que la relación entre la nueva tecnología y el progreso no siempre fue vivido como algo evidente y casi natural.

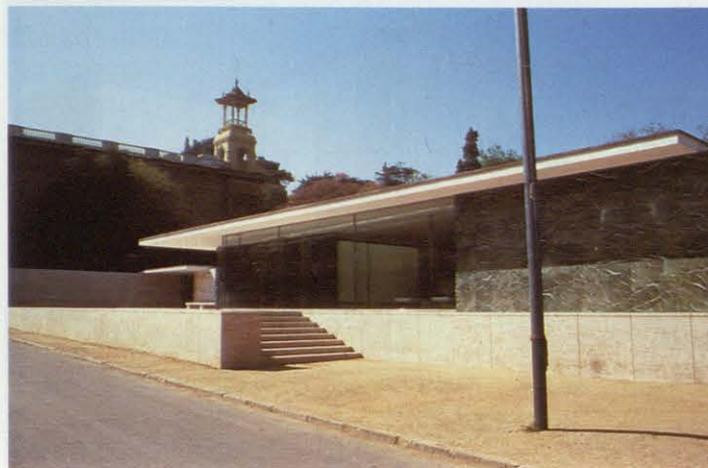
Tampoco en el caso de Le Corbusier, como representante de una inteligente y matizada posición, esta relación era algo inmediato, señal inequívoca de progreso. Por el contrario, para Le Corbusier, entre la tecnología nueva y el orden social que para él era la arquitectura debía haber mediación, superación de todo tipo de equívoco, subsunción de los datos de la nueva situación técnica y social a través de operaciones específicamente artísticas. En una palabra: retóricas según la terminología que aquí proponemos, dando al término retórica el significado que en la tradición occidental ha tenido siempre. Una aportación positiva, certera, para la creación de un lenguaje y para la explicación de una realidad, de la que no es posible apropiarse sin su mediación.

En 1962, Alain Colquhoun, en un artículo publicado en *Architectural Design*, distinguía entre lo literal y lo simbólico en los aspectos técnicos de la arquitectura moderna. Era una distinción en cierto sentido paralela a la establecida por Colin Rowe y Robert Slutzky en otro texto memorable cuando establecían una diferencia completa entre transparencia literal y transparencia fenoménica, en un trabajo escrito en 1956 y publicado en *Perspecta*, en 1963.

En ambos textos, ante problemas distintos —la tecnología o la transparencia—, pero siendo ambos tópicos de la arquitectura moderna, unos y otros autores establecían la diferencia entre un significado inmediato, obvio, evidente y un significado sólo comprensible en un dispositivo de significación, por el cual lo tecnológico o lo transparente eran tales en tanto que expresión o manifestación de una intención o de un propósito. A la inmediatez del significado literal contraponían la mediación de todo un sistema lingüístico, gracias al cual entraban en acción resortes típicamente retóricos como pueden ser la metáfora, la redundancia o la eurritmia.

Un ejemplo de presentación literal de las relaciones entre tecnología y arquitectura en el periodo de transición entre lo que Banham llamó la primera y la segunda era de la máquina podemos encontrarla en las celebradas proposiciones de inventor Buckminster Fuller.

Este autodidacto, en la tradición de *Mechanization takes command* de Giedion y ensalzado como un pionero por los actuales apologetas de la arquitectura tecnológica, es el mejor



Pabellón de Barcelona. (Mies van der Rohe, 1929). Reconstruido.





Dispensario antituberculoso. (Sert, Torres y Subirana 1934-38).



Casa Bloc. (Sert, Subirana y Torres, 1934-36).

ejemplo de una relación inmediata entre tecnología y arquitectura, si es que con este nombre pueden denominarse los artefactos producidos por él mismo.

A través de desarrollos simplificados de ciertos problemas —el movimiento urbano, el transporte, la flexibilidad, el control unitario del clima, etcétera—, Fuller creó todo un repertorio de artefactos, que pronto se convertirían en la mejor imaginaria del tecnologismo reciente.

No por casualidad ligado en muchas ocasiones a la industria bélica, sus inventos respondían unidireccionalmente a un problema bien delimitado gracias a una eficaz simplificación de los múltiples “inputs” que del mismo podrían derivarse.

El resultado fueron sus casas, automóviles, sistemas de baños compactos, unidades de habitación transportables, conocidos todos con el nombre comercial de Dimaxion. En todos estos objetos, la complejidad, la permanencia y la relación con el lugar eran inexistentes. Se trataba de artefactos en los que, al igual que en las máquinas de guerra, el objetivo a conseguir había sido deliberadamente simplificado con el fin de presentar de un modo más evidente la inmediata relación entre necesidad y respuesta tecnológica.

Pero lo que podría haber pasado como la prolongación del pionerismo científico-técnico, a la manera de las invenciones de Julio Verne, se convirtió en paradigma de una relación considerada como el máximo exponente de los ideales modernos: el feliz encuentro entre tecnología y arquitectura.

Cuando en los años sesenta el grupo Archigram representó el desarrollo de una arquitectura desinhibida desde el punto de vista de la incorporación de las novedades tecnológicas, Bucky Fuller se convirtió en el guru de todos los radicalismos neovanguardistas previos a los clamores de la crisis del movimiento moderno.

Archigram enriqueció el esquematismo fulleriano introduciendo muchos otros parámetros en la invención de sus proyectos. El paso más importante fue, probablemente, que todos los repertorios formales utilizados por el grupo de arquitectos reunidos entorno a la publicación que llevaba aquel nombre, compartían una concepción mediática de la producción arquitectónica.

Los repertorios tomados de la imaginaria de las tecnologías de punta, tales como los cohetes espaciales, los pozos petrolíferos instalados en el mar, la vivienda nómada del “caravanning”, la explosión de la tecnología de los electrodomésticos, el consumo acelerado de imágenes producido por la televisión...; todos estos ingredientes se conjugaron en unas propuestas de arquitectura que, como alternativas que pretendían ser, contraponían la movilidad a la tradicional estabilidad de los edificios históricos; los colores y formas de la cultura pop, a los repertorios y cánones de la arquitectura convencional; el mensaje multi-media, a la comunicación institucionalizada propia de la arquitectura del pasado.

Acumulación, montaje, contenedor, cambio, multiplicidad de los impulsos, tensión y duración instantánea son algunos de los valores propuestos a través de los irónicos y a veces utópicos dibujos y proyectos de una serie de arquitectos, para los cuales era tan importante ofrecer una alternativa a la arquitectura establecida —no ya la clásica, sino también la moderna— como lo era la exigencia de responder de este modo a una situación social y cultural en la que una nueva era técnica, mecánica y electrónica había irrumpido por todas partes en la civilización occidental. La arquitectura, nuevamente, buscaba la expresión del espíritu del tiempo y una verdadera condición moderna que no tenía que llegar por la adhesión a repertorios formales, sino por el encuentro siempre renovado entre nuevas tecnologías y artefactos arquitectónicos.

Los teóricos de este renovado optimismo entre técnica y la arquitectura se agruparon en Gran Bretaña, primero, en el

círculo del Independent Group, un grupo de artistas, arquitectos, teóricos y críticos, en el que se encontraban los Smithson, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi y los jóvenes James Stirling y Colin St John Wilson. Desde el punto de vista teórico, la personalidad más destacada desde mediados de los años cincuenta y cuya influencia se extendería a lo largo de los sesenta fue, sin duda, Reyner Banham.

De sólida formación académica en el Courlaud Institute, Banham revisaría en su tesis doctoral sobre la arquitectura en la primera edad de la máquina precisamente el fiasco de la programática intención de los maestros del movimiento moderno de establecer una arquitectura que respondiese directamente a las condiciones del mundo mecanizado contemporáneo.

Al criticar la inconsistencia de aquella relación en la primera edad de la máquina, proponía, de manera implícita, que debía ser en la segunda edad de la máquina, es decir, en la del momento en el que escribía su libro, la que debía finalmente alcanzar una íntima relación entre máquinas y arquitectura. Banham se colocaba en una posición de llamada a la ortodoxia, si por tal debía entenderse la exigencia de inventar la arquitectura del tiempo presente como resultado de una civilización maquinista.

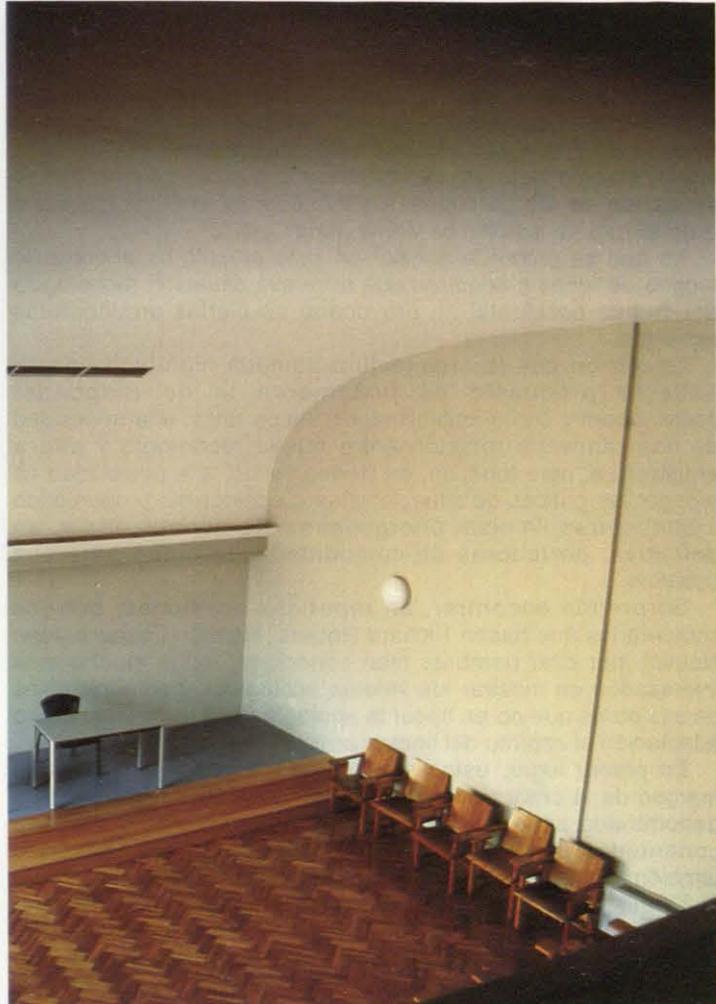
Marshal Mc Luhan complementaba el cuadro teórico con la afirmación de la comunicación a través de las imágenes como el nuevo centro de la realidad en una cultura que había pasado de la producción de objetos a la producción de mensajes. La llamada a la conversión pansemiótica era, en Mc Luhan, el soporte teórico para la producción de arquitecturas efímeras, instantáneas, cambiantes, puramente comunicacionales.

A este panorama, el de la teoría de la posibilidad de una arquitectura hija inmediata de las condiciones también nuevas de la tecnología, debemos contraponer los más sombríos análisis de esta misma situación hechos, por ejemplo, por los Situacionistas y los grupos afines, tales como Cobra y la International Lettriste. En todos ellos, el único punto de contacto con los apologetas del nuevo contexto técnico era la utilización de la cultura de masas como material de reflexión. Pero mientras que en el clima pop de Archigram o más tarde en el Mc Luhanismo de Venturi, la nueva situación era enjuiciada fundamentalmente de un modo positivo, en el Situacionismo lo que se planteaba era la miseria y la banalidad de lo que Guy Debord llamaría la sociedad del espectáculo.

Así como en el periodo de entre guerras la reflexión de filósofos y teóricos del arte y de la arquitectura había intentado racionalizar el impacto incontrolado de la mecanización, asumiendo sus aspectos positivos como alternativa al temor y terror provocados por la mecanización, también en los florecientes años cincuenta y sesenta, los años de los milagros económicos y del gran desarrollo del mundo occidental, se trataba de criticar con fuerza el urbanismo de masas de las nuevas periferias de las ciudades, el consumo indiscriminado de objetos e imágenes, la alienación de la vida colectiva, a través de llamadas a la liberación individual, a la reconstrucción del espacio de la vida privada y al privilegio de las situaciones, acontecimientos instantáneos en los que, en una temporalidad limitada, era posible el reencuentro del individuo consigo mismo.

En el situacionismo, la "teoría de la derive" contenía la valoración no de una experiencia espacial organizada, clara y simple, sino la riqueza del divagar errático, de la movilidad sin finalidad definida: posibilidades de enriquecimiento personal en el contexto de la moderna vida metropolitana.

Otro tipo de crítica naciente en esta misma situación de lo que Alain Touraine había llamado la sociedad postindustrial, la constituía la del naciente movimiento ecologista. Inicialmente anti-urbano y anti-tecnológico, fijaba su mirada crítica en la "part maudite" de la sociedad de la abundancia, mostrando la



Dispensario antituberculoso. (Sert, Torres y Subirana 1934-38).

miseria de sus detritus, el descontrol de sus residuos y el consumo ilimitado de los recursos y de la energía como el presagio de un nuevo holocausto.

Posiblemente, las más inmediatas consecuencias del movimiento ecologista fueron las indagaciones de energías, materiales y también arquitecturas alternativas. No se trata ahora, en este texto, de analizar todo lo que dio de sí la directa aplicación de los presupuestos teóricos del ecologismo en la arquitectura de los últimos veinte años.

Lo que se pretende señalar en este artículo es el contexto teórico de luces y sombras que la nueva situación tecnológica del mundo occidental ha provocado en ciertas arquitecturas recientes.

La misión que la arquitectura llamada high-tech parece haberse propuesto es justamente la de responder positivamente, con el optimismo de los profetas, a la necesidad de una renovada relación entre nueva tecnología y nueva arquitectura; pero también, en ciertos casos, a la posibilidad de recoger las críticas de situacionistas o ecologistas proponiendo arquitecturas limpias, energéticamente controladas y, en definitiva, portadoras de comodidad y felicidad para sus usuarios.

Sorprende encontrar, en repetidas ocasiones, que los comentarios que hacen Richard Rogers, Norman Foster o Jean Nouvel, por citar nombres bien conocidos, están mucho más interesados en mostrar los valores ecológicos y comunicativos de sus obras que no en hacer la apología de la tecnología como adaptación al espíritu del tiempo presente.

En primer lugar, estos arquitectos presentan sus obras al margen de la crisis que desde Habermas a Baudrillard ha sido denominada post-moderna. La suya es una arquitectura en continuidad con Gaudí, Mies, Le Corbusier y Aalto; pero también, sin mayores dificultades, con Fuller y Archigram.

La innovación que pretenden aportar estas arquitecturas no es sólo constructiva, es decir, de aplicación de nuevas posibilidades mecánicas, sino sobre todo de comunicación y de gestión. En todos los arquitectos de esta tendencia, el énfasis más destacado se pone por una parte en la eficacia con la que los nuevos artefactos explican sus funciones, exhiben sus objetivos, muestran su lógica técnica. Es el triunfo de la comunicación a través de las imágenes de una arquitectura de la transparencia y de la inmaterialidad creciente.

Por otra parte, se llama la atención sobre los procedimientos de gestión mediante los cuales se llega a tan complejos y perfectos artefactos. Las técnicas empresariales, de gestión, colaboración interdisciplinar y de nueva división del trabajo, parecen ser la clave que explica la novedad y la modernidad de estos edificios.

Ideológicamente todo este cuadro conceptual desemboca en un mensaje retórico bien definido. En un mundo conflictivo como es el del final del siglo XX, estas arquitecturas se muestran, en primer lugar, como algo obvio, evidente, lógico, racional y económico. No hay otro patetismo que el de la victoria de la técnica sabiamente administrada; una victoria a la que se llega por caminos de claro signo conservador: integración social, profesionalismo y arquitectura de la bata blanca. En ella se consuma la felicidad completa. Los desequilibrios ecológicos parecen haber desaparecido y se olvidan los altos costes productivos y de mantenimiento en favor de imágenes de adecuación al paisaje, al trabajo de las personas y a la integración urbana. La arquitectura high-tech no es, por tanto, algo que se cierra sobre sí misma, sino el anuncio de un camino a través del cual los objetivos sociales de una cultura altamente desarrollada son conseguidos por la inteligente aplicación de la racionalidad de unas tecnologías sabiamente utilizadas.

El resultado es siempre una exaltación retórica de las instituciones, muy particularmente de las grandes corporaciones

en las que la costosísima producción de estos grandes artefactos arquitectónicos encuentra sus más firmes aliados. Más que el sector público o el mundo privado de la casa y la habitación, el espacio privilegiado para la arquitectura high-tech es el de las grandes empresas monopolistas, las firmas multinacionales que representan los poderes de hecho de las sociedades del capitalismo más desarrollado.

Paradójicamente lo que en el origen era pionerismo y actitud de vanguardia desemboca ahora, en continuidad con el discurso de la más feliz tradición moderna, en una retórica exaltación de la técnica precisamente como camino de pacificación personal y social.

Se cumple de este modo la vocación permanente de la retórica tecnológica, en el sentido positivo que hemos propuesto en este texto: el arte de la elocuencia con la que un mensaje –integrador en este caso– es conformado por el creador de las formas arquitectónicas.

Se trata de una retórica que, de nuevo, muestra la cualidad que habíamos detectado desde los orígenes de esta aporía de la modernidad; una retórica que puede ser literal o mediada, una traducción inmediata de iconos tecnológicos acumulados como redundantes, llamada a su legitimación o una elaborada arquitectura en la cual los repertorios que la tecnología ofrece son objeto de una mediación a través de reglas, protocolos y codificaciones, que acaban construyendo un sistema elaborado de comunicación a través de la arquitectura.

No sería difícil desvelar, por ejemplo, en la más elaborada de las arquitecturas high tech, la de Norman Foster, todo un cuidadoso procedimiento por el que cada vez más sus edificios se producen como verdaderas arquitecturas mediáticas.

No son precisamente mediáticas por la utilización de los mass-media, sino porque entre el dato en bruto de la tecnología de punta adoptada y el resultado final arquitectónico hay todo un procedimiento sabio y elaborado de definición tipológica, de jerarquía de escalas en el tratamiento de los problemas, en la utilización recurrente de ciertas formas de resolución estática, válidas para las decisiones de gran escala como para las adoptadas en los detalles, el mobiliario o los elementos complementarios.

Unión, tensión, ligereza, provisionalidad, flexibilidad, yuxtaposición de escalas de intervención, ambiente total, continuidad y transparencia son los criterios predominantes que parecen presentarse como una metamorfosis de los vitrubianos principios de “utilitas, firmitas, venustas”.

Lo que en otros arquitectos adictos a esta misma continuidad del proyecto moderno no pasa de ser un inarticulado balbuceo de tópicos mecanicistas en la obra de Foster, en cambio, con el tiempo, ha ido creciendo en articulación en riqueza sintáctica.

No hay en el panorama actual nada tan elaborado ni tan coherente con el principio de adecuación entre nuevas tecnologías y nuevas arquitecturas. Lo que resulta paradójico, si no fuese evidente su eficacia, es que esta arquitectura acabe siendo la muestra más refinada de la ideología conservadora y el más estable soporte de la sociedad establecida.

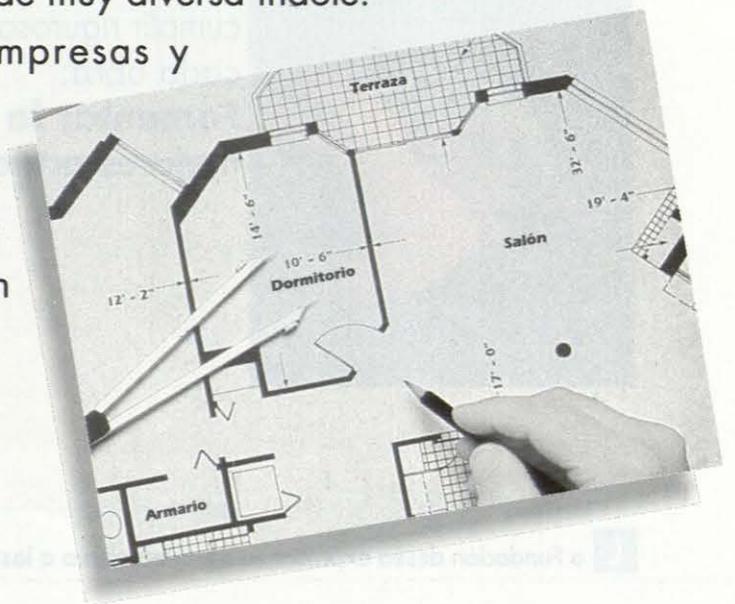
La razón tal vez se encuentre en el hecho de que esta arquitectura se encuentra en los antípodas de aquel “pathos” crítico, de disconformidad, que recorre otras corrientes de la modernidad. Por el contrario, en este caso estamos ante la paradoja de que la más refinada retórica con la que el mundo técnico se nos presenta hoy a través de la mediación arquitectónica constituye precisamente el más eficaz antídoto al temor y a la inseguridad que el desarrollo ilimitado de la técnica sigue provocando en la mayoría de los individuos.

Alejar la angustia, como en las famosas palabras iniciales del libro Proyecto y Utopía de Manfredo Tafuri; revolución o arquitectura, como planteó Le Corbusier en 1923, puede haber sido, desde el comienzo, el verdadero objetivo de la apropiación de la técnica a través de la arquitectura.

La seguridad en el sector de la construcción.

CON LOS CINCO SENTIDOS NO ES SUFICIENTE.

En España, como en el resto de los países de la Unión Europea, los accidentes en el Sector de la Construcción alcanzan unas cifras desproporcionadas con el número de horas trabajadas. Sus causas son múltiples y complejas y las soluciones para atajarlos también son de muy diversa índole. Organismos Públicos, empresas y organizaciones empresariales y sindicales vienen luchando constantemente contra estos accidentes con los medios a su alcance.



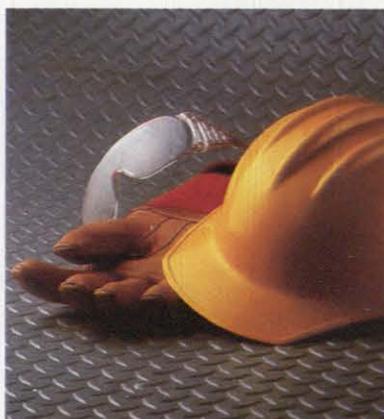
SEGU EL SEXTO

La Fundación Laboral de la Construcción es un organismo paritario del Sector de la Construcción que está funcionando desde el 1º de enero de 1993 y que entre sus fines básicos está el de: **"Fomento de la investigación, desarrollo y promoción de actuaciones tendentes a la mejora de la salud laboral y seguridad en el trabajo"**. En cumplimiento de este objetivo la Fundación quiere unir sus esfuerzos a los que ya se vienen realizando,



En este sentido pedirá la colaboración de los profesionales y empresas que realizan los proyectos para que tengan en cuenta los riesgos de las soluciones proyectadas, procurando disminuirlos al máximo o estudiando detalladamente los procedimientos a seguir en los casos difíciles. Igualmente dedicará una especial atención a fomentar que los planes de seguridad se estudien en detalle para cada obra por pequeña que esta sea.

Y finalmente, como organismo paritario que es, dedicará sus mejores esfuerzos para ayudar a que empresas y trabajadores puedan cumplir rigurosamente las normas de seguridad establecidas para cada obra:



Fomentar la seguridad estimulando y premiando las mejores actuaciones en cada una de las fases de la obra.

SEGURIDAD EN TO

La Fundación desea expresar su agradecimiento a las Mutuas que le han presentado su apoyo técnico y su ayuda financiera des

LIBERTAD. SENTIDO.

convencida de que esta es una labor colectiva al que están llamados todos aquellos que trabajan en el Sector.



La Fundación quiere llamar la atención sobre la necesidad de tener en cuenta la seguridad en todas las etapas de una obra es decir:

- El Proyecto.
- La Organización de la obra y el Plan de Seguridad.
- La ejecución de la obra.

Estas acciones serán realizadas dentro del Convenio establecido entre **La Fundación Laboral de la Construcción** y las siguientes Mutuas de Trabajo:

- Asepeyo
- Fremap
- Ibermutua
- Fraternidad
- Mutua Universal
- Mutual Cyclops

Todo ello quiere hacerlo desde la prevención y con actuaciones positivas que ayuden a todos los que intervienen en cualquier fase de la obra. La Fundación será en breve tiempo un organismo que prestará servicios gratuitos a todo el Sector en este sentido.



OS LOS SENTIDOS.

neros momentos y con las que viene colaborando en múltiples actuaciones.



FUNDACION LABORAL DE LA CONSTRUCCION

ORGANISMO PARITARIO DEL SECTOR DE LA CONSTRUCCION

CONFEDERACION NACIONAL DE LA CONSTRUCCION

El Cabildo racionalista de Gran Canaria y el proyecto para su ampliación de A. de la Sota

Focalidad y multipolaridad

José A. Sosa Díaz-Saavedra
María Luisa González García

Cuando alguien se plantea cuestiones como la de la Pervivencia de lo Moderno, lo hace muy probablemente con la duda y la sospecha de que las cosas han cambiado y de que ya no son totalmente válidas aquellas premisas, aun cuando una y otra vez vengan reclamándose códigos desde diversos ámbitos disciplinares y para aspectos muy concretos.

Inmersos nosotros también en esta duda, nos pareció sugerente reflexionar sobre esta cuestión de actualidad y para ello establecer un paralelismo entre el Cabildo racionalista de Gran Canaria, de Miguel Martín Fernández (Proyecto de 1929-32), y el reciente proyecto para su ampliación de Alejandro de la Sota (1994).

Entre ambos proyectos se producen multitud de continuidades y de diferencias. Continuidades, por ejemplo, en el empleo de una estructura y organización formal netamente moderna, en un planteamiento distributivo libre y flexible o en una composición volumétrica articuladora, de cuerpos gestálticos. Y, sin embargo, con todo, nos pareció que había aspectos que modificaban en su esencia o sustancia el proyecto moderno.

De entre ellos el más significativo quizá fuera el de la relación con la ciudad, los distintos modos de entender el carácter público del edificio en relación con el medio urbano en el que se inserta. Es decir, nos preguntábamos si ambos proyectos, aun dentro de los códigos

compositivos modernos, ofrecen una misma respuesta a su entorno. O, yendo un poco más allá, si realmente aquella respuesta moderna a la ciudad tiene validez aún hoy.

El Proyecto Racionalista (1929-1932)

La obra de Martín-Fernández (Las Palmas de Gran Canaria, 1884-1980) se engloba en el importante movimiento cultural surgido en Canarias durante aquellos vanguardistas años, en el que destacan las aportaciones de Óscar Domínguez, Bretón, Agustín Espinoza, Eduardo Westerdahl, Sartoris o de la propia Gaceta de Arte, quienes fueron capaces, tan tempranamente, de tender un puente directo con los focos de producción artística y cultural centro y norteeuropeos.

Cabe entender en este sentido, por lo tanto, que el Cabildo no es un ejemplo aislado, sino todo lo contrario, que se encuentra inmerso en una vasta producción cultural que, en el caso de Miguel Martín-Fernández, abarca varios centenares de proyectos racionalistas de gran interés como el Orfanato de la Casa del Niño, el Hospital Siquiátrico o la colonia de viviendas ICOT, realizados en un estudio abierto a colaboradores internacionales, entre los que cabe destacar a R. Oppel (1932-1936) ¹ y R. Schneider (1933) ².

El emplazamiento elegido para ubicar el que habría de ser la sede del máximo órgano de gobierno insular era el final del eje que conecta el centro histórico de Las Palmas de Gran Canaria con la antigua puerta de salida del recinto amurallado —y en línea con otros edificios no menos representativos (catedral, gabinete literario, conservatorio...). Este significativo emplazamiento, en el límite de la ciudad, sobre el antiguo espacio de la muralla, habría de ofrecer ya la primera cuestión de interés. El edificio, público por antonomasia, se elevaría de espaldas al casco histórico, enfrentándose con los incipientes barrios de la ciudad en expansión. Además, el trazado de aquella ciudad nueva lo realizaba simultáneamente el mismo arquitecto, de modo que aquel emplazamiento no podía ser arbitrario, sino al contrario, específico y concreto para aquel proyecto.

Aquel Plan de Ampliación de la Ciudad de Las Palmas trataba de articular las distintas áreas que comenzaban a consolidarse a lo largo de la extensa franja costera en el propio núcleo histórico de la ciudad. Para lograr este efecto, Miguel Martín-Fernández recurría a la introducción de un curioso sistema articulador de ejes y tridentes, donde se ubicarían a su vez los edificios públicos.

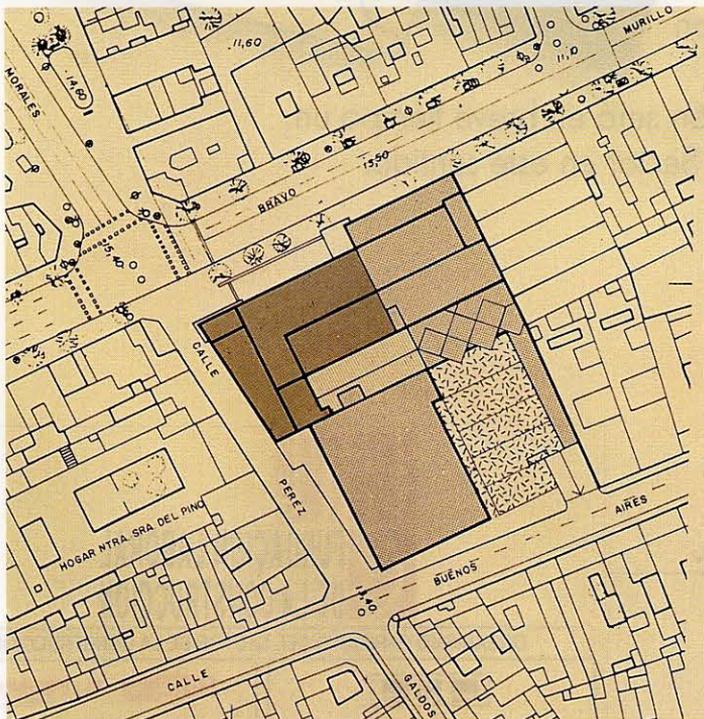
Este Plano obedece a la idea jerárquica y ordenada de ciudad moderna y se puede situar, por lo tanto, históricamente en relación con las propuestas de Eliel Saarinen o Burley Griffin para Canberra, o Burnham y Bennet para Chicago, o los propios dibujos geométricos de Le Corbusier para el Plan Voisin o su "Villa Contemporánea de 3 millones de habitantes".

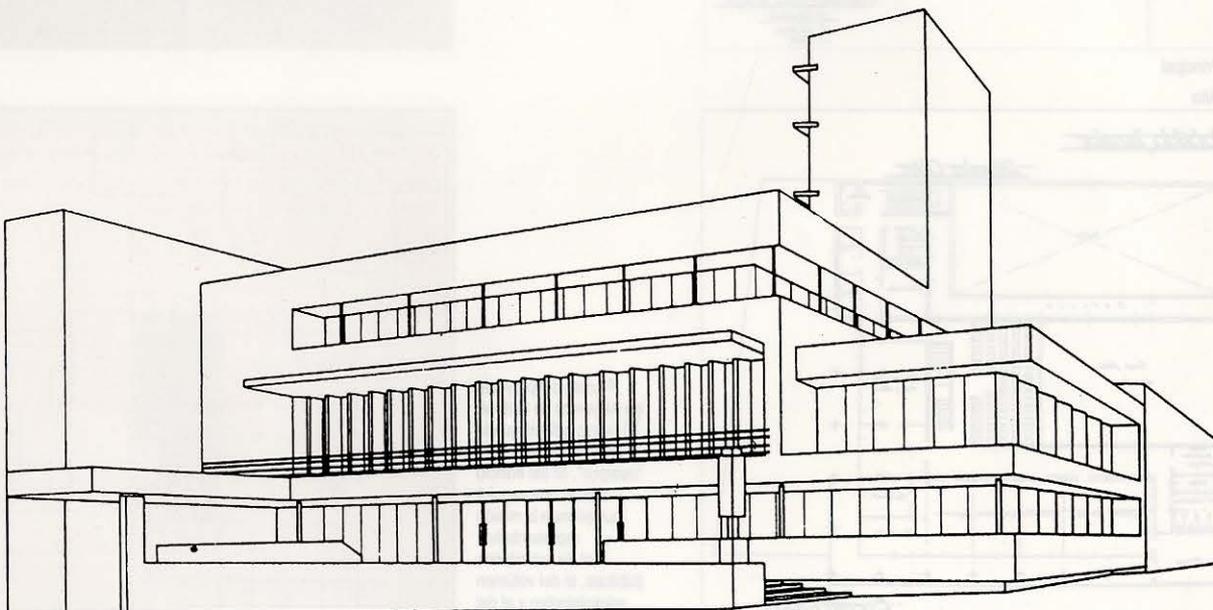
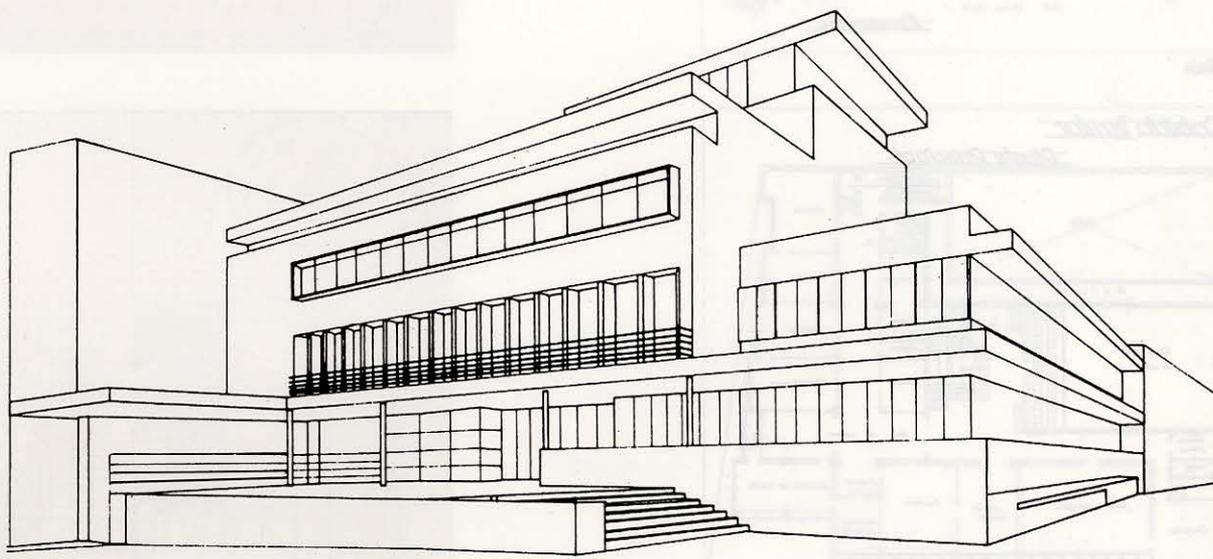
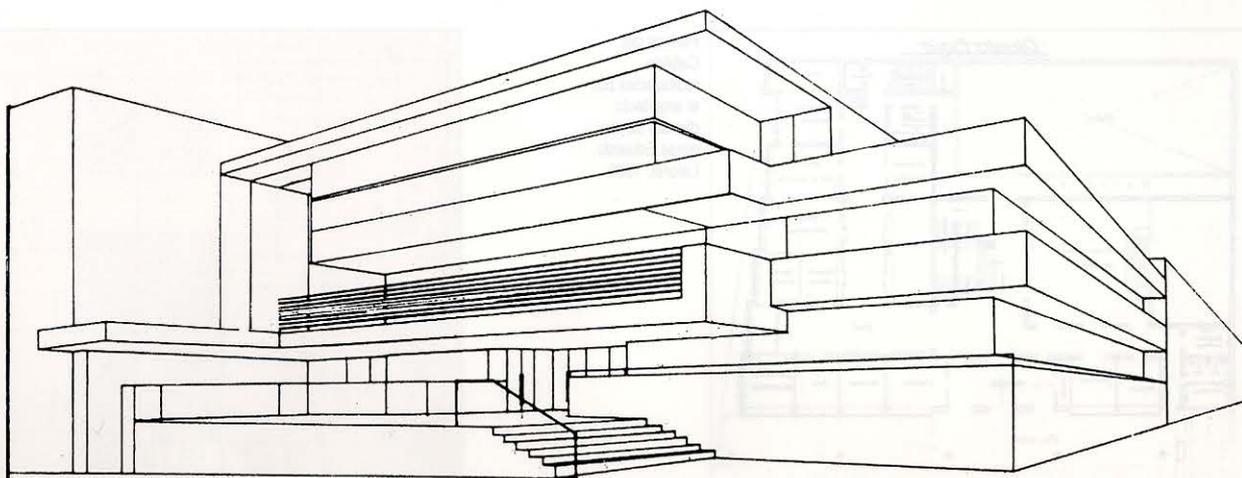
La simultaneidad, por lo tanto, del plan y el proyecto hizo que confluyeran lógicamente en el mismo punto ambos elementos: el tridente (como instrumento de cosido de la trama y no sólo jerárquico) y el Cabildo.

Así, y de forma bastante clásica aunque común a estos años, se abre el espacio urbano para focalizar el edificio público y centrar la atención en su condición emblemática.

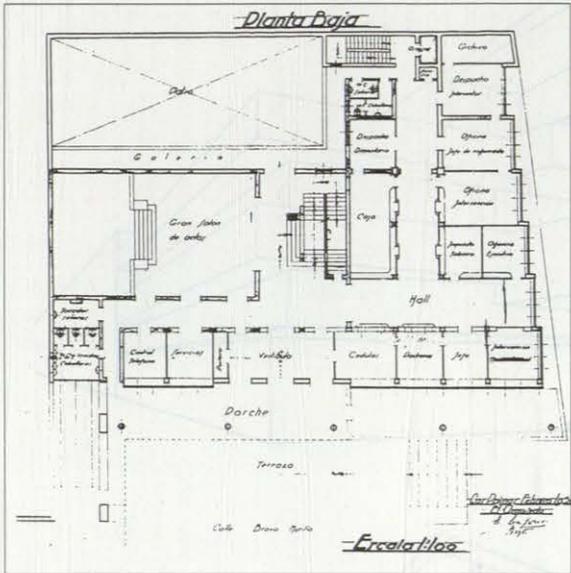
También desde esta óptica se recurre a soluciones habituales para

Implantación urbana de la propuesta de Alejandro de la Sota. En trama oscura, el edificio de Miguel Martín-Fernández.



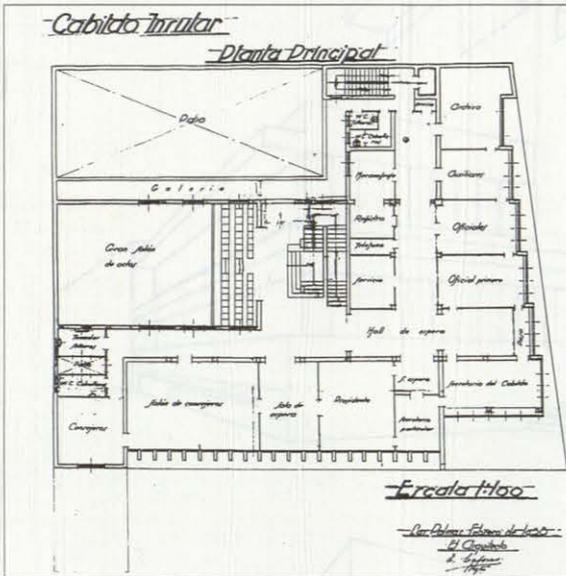
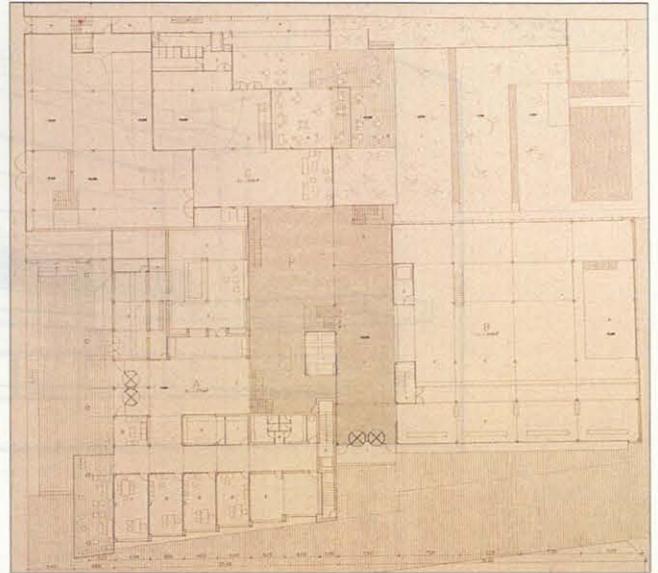


Fases evolutivas de gestión del proyecto.. (Restitución del Catálogo "El Cabildo Insular y la Ciudad Racionalista" AAVV).



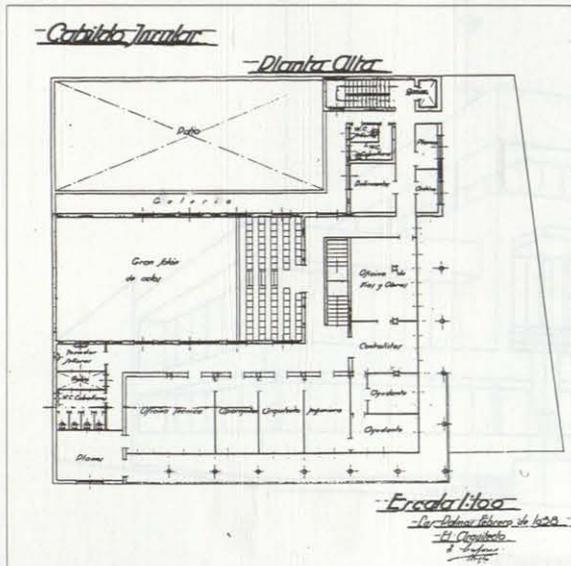
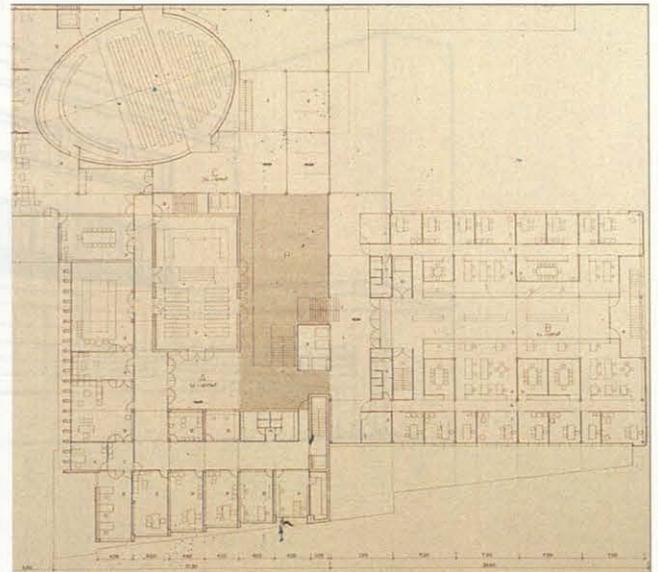
Planta Baja

Plantas del Cabildo redibujadas por el arquitecto director de las obras Eduardo Laforet, 1938.

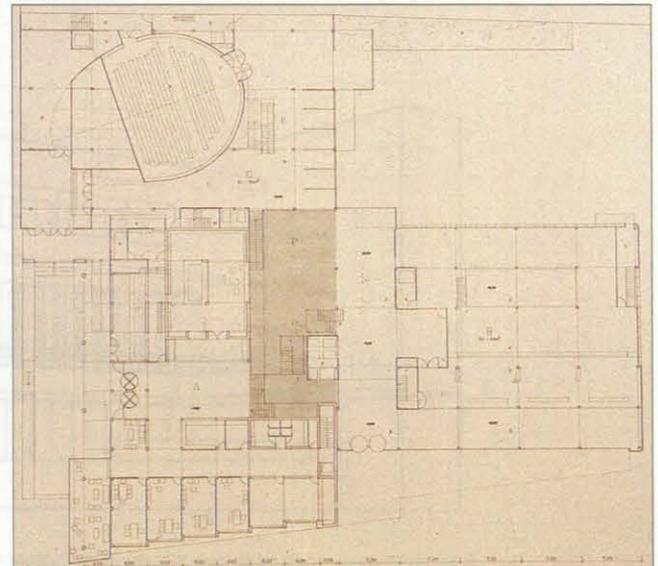


Planta Principal

Planta Alta



Plantas del proyecto de Alejandro de la Sota. El nuevo edificio queda organizado en cuatro "cuerpos". El del edificio actual, que seguirá cumpliendo la misión representativa, el de actividades públicas, el del volumen administrativo y el del vacío que se abre en la trama histórica de la ciudad.



resaltar el carácter público del edificio, retranqueándolo y creando un podio a lo Mies, con acceso tangencial, o erigiendo una torre sin contenido funcional ni articulador.

Es significativo, con respecto a la proporción de la torre, cómo ésta no forma parte de la composición en las fases iniciales del proyecto cobrando progresiva importancia (y, por lo tanto, altura) hasta el punto de que fue ampliada en una planta más (su configuración actual) por el arquitecto director de las obras (Eduardo Laforet) en 1938. Parece así como si este elemento, netamente jerarquizante y emblemático, se hubiese ido apoderando progresivamente (sin más motivo que el de su mera representación, que el de su única función detonante ³) de la composición más libre y sugerente de los primeros croquis convirtiendo el edificio, en su lectura externa, en una referencia urbana clarísima en directa relación con el tridente.

En general, toda la composición resuelve, mediante una habilísima articulación de volúmenes, un esquema clásico de organización en tres cuerpos: (el central y de acceso; el de nacimiento, resolviendo la medianería, y el de poniente, ajustándose a la alineación no ortogonal de la esquina con la calle de Pérez Galdós). Se hace patente así en todos los niveles la pugna entre la representatividad inherente de estos edificios y la asunción convencida de las formas modernas por parte del arquitecto.

Sin embargo, si el proyecto racionalista pretende ser el foco del espacio urbano, en este caso el tridente, ayudado de la acentuación escalar de los elementos de carácter representativo o monumental, en el proyecto de Alejandro de la Sota, este carácter de edificio público es resuelto mediante otros principios proyectuales.

El proyecto de Alejandro de la Sota (1994)

El proyecto de Alejandro de la Sota se resuelve en el difícil equilibrio entre lo que podría ser por una parte la anexión del edificio viejo y, por otra, su absorción en una nueva pieza de valor, por lo tanto, total y a la vez fragmentado.⁴

La fragmentación es producto del análisis del programa, donde los usos cultural, representativo y de trabajo se traducen literalmente en forma construida. Traslación de la pura idea a arquitectura y paso directo del organigrama-ideograma a la forma. Como ocurre en el proyecto para el colegio mayor César Carlos, Sota afirma a la hora de organizar el edificio: "Analizar el programa, darle forma y componerlo sin más."

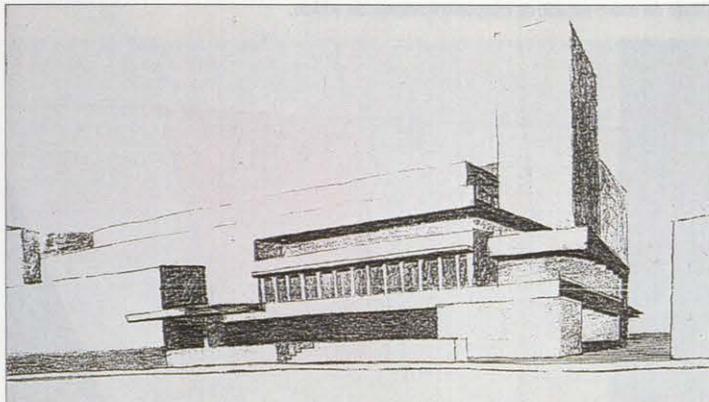
El edificio racionalista, que alberga el uso representativo, mantiene su entidad pero formando parte a su vez de un nuevo orden general: éste se consigue, por un lado, asumiendo la existencia del cuerpo añadido del ático y extendiéndolo hasta su encuentro con la medianera y, por otro, elevando la altura del lucernario, de la calle central, para acercarlo a la escala del cuerpo administrativo de trabajo.

Pero sobre todo la unificación se logra con la utilización del mismo código formal ayudado con el recubrimiento de todo el conjunto por el mismo material. Presumiblemente será una chapa de color blanco.

Este recubrimiento de un conjunto en principio heterogéneo nos hace recordar la cita de Juan Navarro Baldeweg cuando comenta su proyecto de los molinos de Río Segura y señala que la diversidad de las formas que emergen de la base del molino se interrelacionan utilizando el mismo recubrimiento, de manera similar a la imagen del estudio de Brancusi, en la que las diversas formas de las piezas artísticas aparecen como unificadas por una capa de polvo blanco. Dice: "Brancusi tiene una barba blanca, una bata blanca y un perro blanco y todo el estudio está recubierto de una fina película de polvo de mármol blanco."

Sota utiliza sutiles estrategias para conseguir la independencia de las partes dentro de un todo. El volumen destinado a uso cultural se despega tanto de la medianera como del edificio racionalista mediante la inclusión de una fina hendidura de vidrio. Para recalcar esa condición de que es el aire, la nada, el elemento separador, también se despega el plano de la fachada del forjado superior. Por lo tanto, se trata de una hendidura continua a modo de marco que hace que el plano blanco flote sobre el suelo y se despegue del edificio.

Este cuerpo recoge el flujo peatonal de la calle de Bravo Murillo



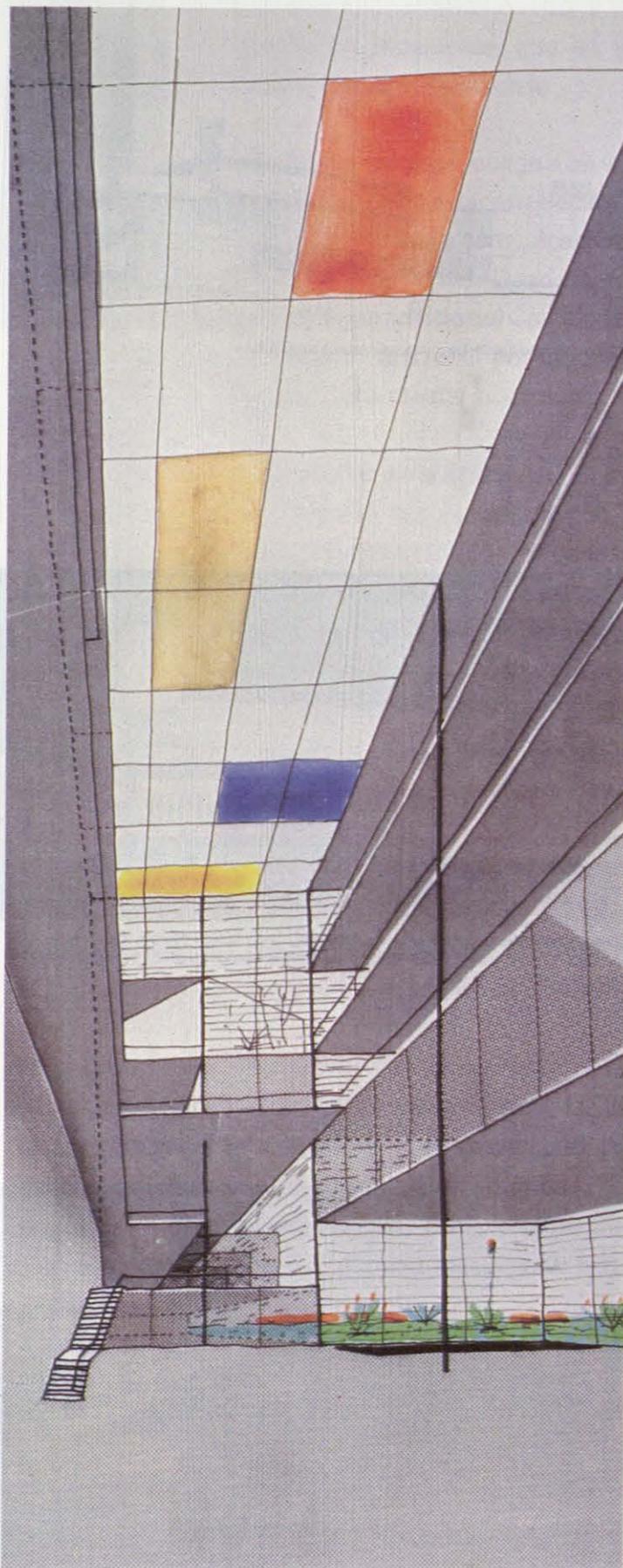
Dibujo del nuevo espacio de intercomunicaciones del edificio.



Proyecto de ampliación de Alejandro de la Sota (1994), Maqueta. Vista desde Bravo Murillo. Se aprecia la sutil separación de volúmenes en determinados aspectos del edificio frente a la voluntad integradora del conjunto.



Dibujo del nuevo espacio de intercomunicaciones del edificio.



utilizando un argumento que ya es usual en Sota: la ingravidez y la idea de enterrar el caos. La caja del edificio cultural levita sobre el paño de cristal que permite la visión del primer sótano donde incluye el programa de más circulaciones, el de la sala de exposiciones.

Esta idea de elevar el volumen pesado sobre un elemento ligero estaba presente ya en el gimnasio Maravillas, en el que el muro de ladrillo parece que se apoya en las rejas de ventilación del sótano, o en la idea de cubo suspendido del Gobierno Civil de Tarragona. El concepto Miesiano de enterrar lo más caótico del programa y hacer que se transparente lo que implica mayor ligereza de usos es un recurso que utiliza también en la casa en Pontevedra, en la que el mundo del dormir está enterrado, y el de las ideas, elevado. Aquí, esta elevación del mundo de las ideas se traduce también en la burbuja en forma de cráneo que flota sobre el vestíbulo. Estrategia inusual en Sota, cuyos antecedentes podríamos encontrar en las burbujas de Archigram o en proyectos más recientes de Koolhaas o Foster.

En el caso del edificio dedicado al trabajo, la independencia se produce retranqueándolo respecto al edificio original, con lo que se ensancha la calle de Pérez Galdós formando un atrio de entrada, y a su vez se acentúa el sentido detonante que tenía la torre en el proyecto racionalista.

La torre, que sólo era un elemento monumentalizante, que hacía de fondo para resolver el giro del edificio hacia la esquina, ahora en el proyecto de ampliación adquiere carácter articulador entre el edificio viejo y el nuevo, y a su vez señala la entrada hacia la calle interior o espacio de intercomunicaciones del nuevo Cabildo.

Los volúmenes en los que se divide el edificio son entonces: un cuerpo administrativo, otro representativo y uno cultural, donde se sitúa también el salón de actos; todos, articulados por este interesante espacio a modo de calle. Pero también queda un cuarto espacio vacío, que se hace muy presente por la ausencia de construcción en una trama histórica como es ésta.

En el proyecto de ampliación de A. de la Sota se entiende, por tanto, que el edificio público ofrece una distinta respuesta hacia la trama, permitiendo la interrelación compleja de los espacios que se resuelven, esponjando la trama y eliminando edificios históricos que allí existen.

El vacío en la ciudad racionalista tiene un sentido de espacio público articulador. El retranqueo en la trama que forma el podio de acceso articula el edificio con la medianera y la confluencia de calles. El espacio público en la ciudad contemporánea, sin embargo, tiende a quedar engullido e interiorizado dentro del edificio; y el vacío exterior queda como tal sin valores de uso o de articulación con la trama.

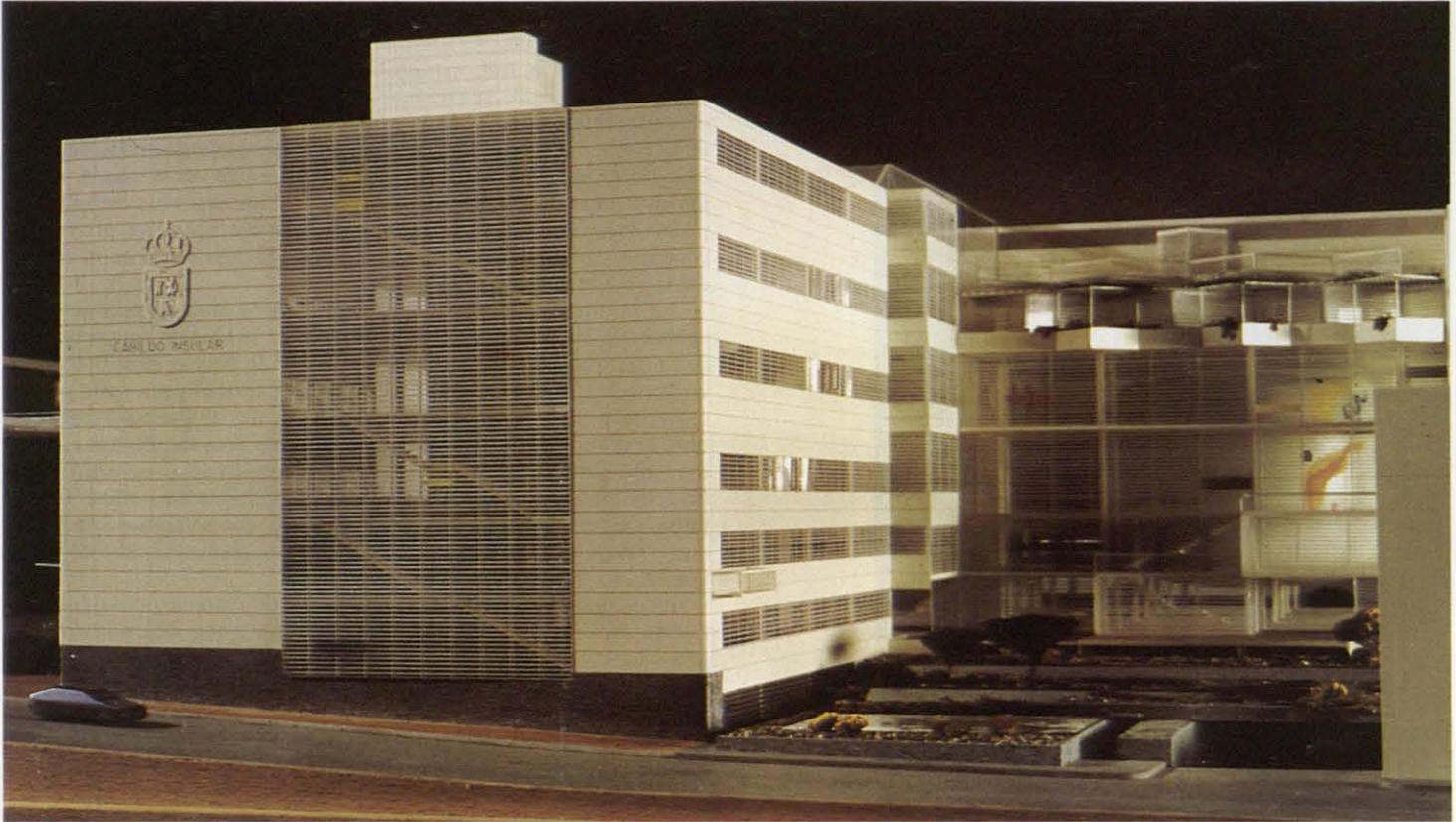
El vacío en el proyecto de A. de la Sota es esa calle interior donde confluyen todas las articulaciones interiores del edificio y también es el patio trasero que asume su condición residual con la presencia de la gigantesca medianera. No tiene valores de articulación urbana, aparece en la trama de forma inesperada, en el lugar que debería ocupar una casa y su única función es la de pulmón del edificio de oficinas.

Es decir, como decíamos antes: el edificio absorbe el vacío exterior, adquiriendo éste un carácter interiorizado.

Otra de las características de la ciudad contemporánea es la pérdida de límites entre el espacio público y el privado frente a la posición cerrada y jerárquica que mantenían estos espacios en la ciudad racionalista.

En el proyecto de ampliación, desde un punto de vista más conceptual, el espacio público urbano penetra en el edificio a modo de calle interior que interrelaciona espacial y funcionalmente las distintas partes. A su vez, en sentido inverso, el edificio invade el espacio público utilizando el entoldado o las marquesinas y prolongando el pavimento de madera hacia el exterior sobre la calle peatonalizada. Esta apropiación de la calle liga conceptual y físicamente el edificio del Centro Insular de Cultura, situado al otro lado de la calle, y su entidad matriz, el Cabildo.

Cabe entender también en este mismo sentido las propuestas de accesos a ambos edificios. En el edificio de Miguel Martín-Fernández, como hemos visto, el acceso es en realidad único y central, de forma



Inserción de la trama en el espacio del edificio en el casco antiguo de Las Palmas. Calle de Buenos Aires.



Sección de la maqueta en la que se aprecia la inserción del nuevo salón de actos (en forma de cráneo) en la trama reticular de la estructura.

Invasión o expansión sobre el espacio público. Entoldado y repavimentación de madera de la peatonalizada calle Pérez Galdós.



Detalle de la torre.

Detalle del acceso



bastante clásica, aunque se niegue mediante el empleo de la escalinata tangencial del podio.

En la ampliación, sin embargo, se tiene muy en cuenta la contradicción entre la condición clásica y continua de este tramo urbano y la propuesta abierta y libre del nuevo edificio. La propuesta de la Sota se resuelve mediante una más compleja interrelación entre la ciudad y el edificio, que se refleja, entre otras cosas, en la multiplicidad de accesos dependiendo de los distintos estímulos y polaridades urbanas, como ocurre, por ejemplo, en proyectos contemporáneos como el de la biblioteca de Jussieu o en el museo del siglo XX de Herzog y Meuron.

La multiplicidad de accesos que plantea Sota es producto del análisis de los distintos flujos urbanos y de la idea de fragmentación del programa. Por un lado está el flujo de Bravo Murillo, antes comentado, que penetra en el edificio cultural para salir por la cafetería y el patio posterior hacia la otra calle de Buenos Aires. Por otro, la del edificio representativo, en la que Sota recupera la entrada original del edificio racionalista, cuyo acceso se configura tangencialmente en la esquina de la confluencia de calles. Y, por último, el acceso del edificio administrativo, que se produce mediante un retranqueo y que recoge el flujo de la peatonalizada calle de Pérez Galdós.

La ciudad tradicional establece una relación monumento-trama que define áreas públicas y privadas, estableciendo una posición de jerarquía. El edificio público en la ciudad contemporánea empieza a perder su carácter monumentalizante con respecto a la trama para acercarse más al edificio de oficinas.

Esto es lo que ocurre en cierto modo con el nuevo edificio del Cabildo.

Ahora el edificio racionalista queda engullido por el organismo total y se incorporan los usos culturales y de salón de actos y exposiciones. En una mezcla de usos, característica también de los programas actuales.

La unión simbólica y física mediante el entoldado de la calle de Pérez Galdós con el Centro Insular de Cultura establece una situación de interconexión múltiple, propia, asimismo, de una nueva respuesta a la ciudad. Y señala cómo el proyecto de ampliación refleja a pequeña escala la idea que podría formularse acerca de la ciudad contemporánea, donde primarían la fragmentación, la interconexión múltiple, la hibridación de usos, la no definición y consecuente pérdida y debilitación del límite entre arquitectura y espacio público.

El proyecto racionalista establece una relación con la ciudad de tipo focal, con unos límites definidos y jerárquicos, mientras que el proyecto contemporáneo de Alejandro de la Sota presenta una relación con la ciudad multipolar, de variadas interrelaciones, respondiendo a los distintos vectores y flujos urbanos, desdibujando sus límites.

N O T A S

- 1 Fernando Beutell Stroud: "El racionalismo en Canarias. Richard Oppel y Miguel Martín-Fernández de la Torre". "Jano" número 22. Barcelona, 1974.
- 2 Maisa Navarro Segura: "El racionalismo en Canarias". Cabildo Insular de Tenerife, 1988.
- 3 Sergio T. Pérez Parrilla: "La Arquitectura Racionalista en Canarias (1927-1939)". Excma. Mancomunidad de Cabildos, 1977.
- 4 Juan Antonio Cortés: "Autonomía artística o determinismo funcional: el dilema de la forma en la arquitectura moderna". III Conferencia Internacional de DOCOMOMO. Barcelona.

Viviendas de protección oficial. PRIMER PREMIO V.P.O. EN VALLECAS

C/ MONTE URGULL. MADRID

Arquitectos: Julio Cano Lasso, Diego Cano Pintos, Gonzalo Cano Pintos, Alfonso Cano Pintos y Lucía Cano Pintos.

Colaboradores: Marién Brieva, Paola Pisapia

Fecha del proyecto: Octubre 1994

Las dos nuevas piezas suturan el tejido urbano completando una alargadísima manzana de 129 m.

Creemos que a pesar del reducido ancho del espacio vacío que conforman, éste, por su gran longitud e interesantes convergencias de planos, puede ofrecer una escenografía perspectiva que sea lugar de relación y encuentro, y su imagen quedará definida por un patio jardín que va escalonándose a medida que se cierra la perspectiva.

Y como a este espacio queremos darle la máxima vida de relación e intercambio, abrimos a él las piezas que puedan contribuir a ello, es decir, los estares y cocinas, a través de huecos y ventanales más amplios.

Podemos acceder a él a través de un pasadizo desde todos los portales; esta permeabilidad garantizará su continuado uso.

La imagen a la calle se conforma más rítmica y potente por repetición de un único hueco que sutilmente se va escalonando en un largo lienzo de 129 m., que también va adaptándose a la sensible pendiente de la calle.

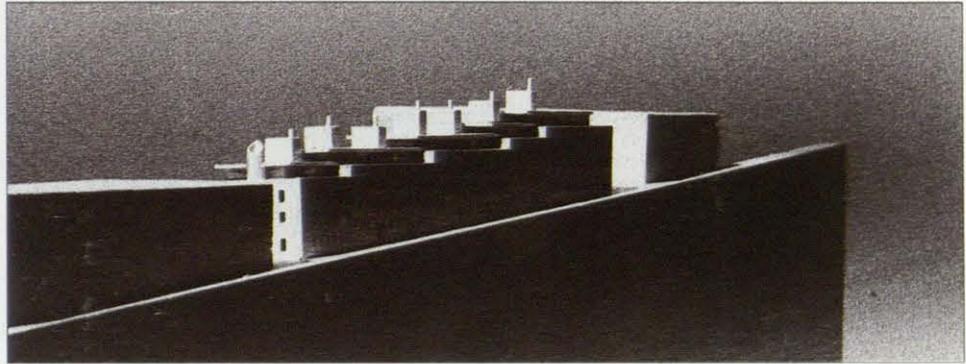
La creación de la planta ático, con una rotunda cubierta que marca el ritmo del escalonamiento, remata superiormente el bloque ayudando a conseguir continuidad compositiva en la quebrada línea de cielo.

El garaje se resuelve con facilidad estableciendo una calle aparcamiento de pendiente máxima 4% y rampas intermedias del 14%. Con ello se consigue un plano continuo casi paralelo al de la calle Monte Urgul, evitando excesivas alturas en el interior del garaje.

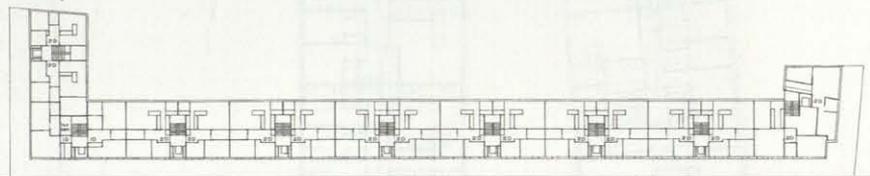
La estructura de hormigón del edificio optimiza las luces de las vigas para reducir un gran número de pilares. De esta manera se consigue gran diaphanidad de garaje.

En cuanto a las viviendas, hay que decir que todas las piezas se articulan alrededor de un espacio previo común de distribución, suficientemente amplio para que pueda entenderse como una prolongación de las piezas comunes de la casa. Así se evita el pasillo de circulación, que por todos los medios ha de reducirse en viviendas de ajustadas superficies.

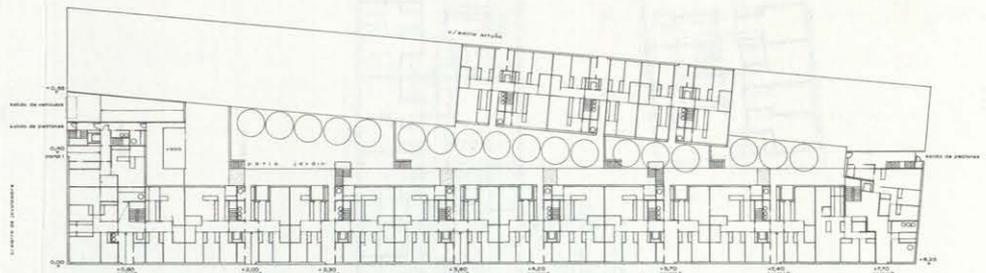
Es decir que, considerando el espacio previo de distribución en conexión y relacionado por correderas con el estar y su contigua cocina,



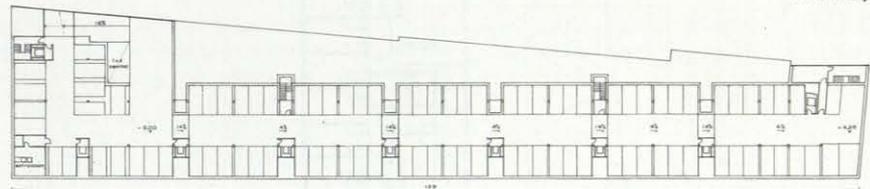
Fotografía de la maqueta



Planta Atico



Planta Baja



Planta Sotano

se ha tratado de aprovechar las enseñanzas del movimiento moderno en cuanto al "espacio continuo"; el grado de transparencia y permeabilidad de estas piezas contiguas dependerá de los deseos y demanda del usuario.

Los dormitorios también se abren al espacio de distribución, pero lo hacen a través de los filtros que suponen las áreas de almacenamiento; con ello se produce una matización de un uso más íntimo.

Los bloques de aseos se articulan en la zona central de la crujía.

Se resuelven las esquinas del edificio con una gran sencillez formal, siguiendo las trazas marcadas por el resto de las viviendas.

Se construyen un total de 97 viviendas, de las cuales cuatro son de 4 dormitorios, cuarenta y dos son de 3 dormitorios, cuarenta y tres son de 2 dormitorios, y ocho son de 1 dormitorio. Sus superficies se ajustan a la normativa vPOEMv.

Edificio industrial. PREMIO C.O.A.M 1993

C/ Alcalá, 506.

Arquitectos: Julio Cano Lasso, Diego Cano Pintos, Gonzalo Cano Pintos, Alfonso Cano Pintos y Lucía Cano Pintos.

Aparejadores: Francisco Jiménez-Ontiveros Solís.

Fecha del proyecto: 1986

Fecha de construcción: 1993



El edificio se sitúa en la antigua avenida de Aragón, en el borde de un tejido industrial que comienza a modificar su imagen urbana con la construcción de edificios de calidad.

Sobre un solar rectangular de 80 m. en la alineación a calle de Alcalá y 25 m. de fondo se debería desarrollar un edificio con programa no específico de uso industrial ligero, con la suficiente versatilidad como para poder acoger a tres usuarios distintos por planta en régimen de alquiler; ello obligó a crear unos sistemas de control de las instalaciones para mantener las necesarias interdependencias.

Se concibió el edificio como un gran contenedor que aprovechara al máximo la edificabilidad, tanto sobre como bajo rasante. De un total de unos 12.000 m², 6.800 m² se desarrollan en cinco plantas sobre rasante de

unos 1.360 m² cada una. Los sótanos se destinan a garaje, que con más de 200 plazas viene a mitigar el déficit de aparcamiento de la zona; se desarrollan en tres plantas (seis medios niveles).

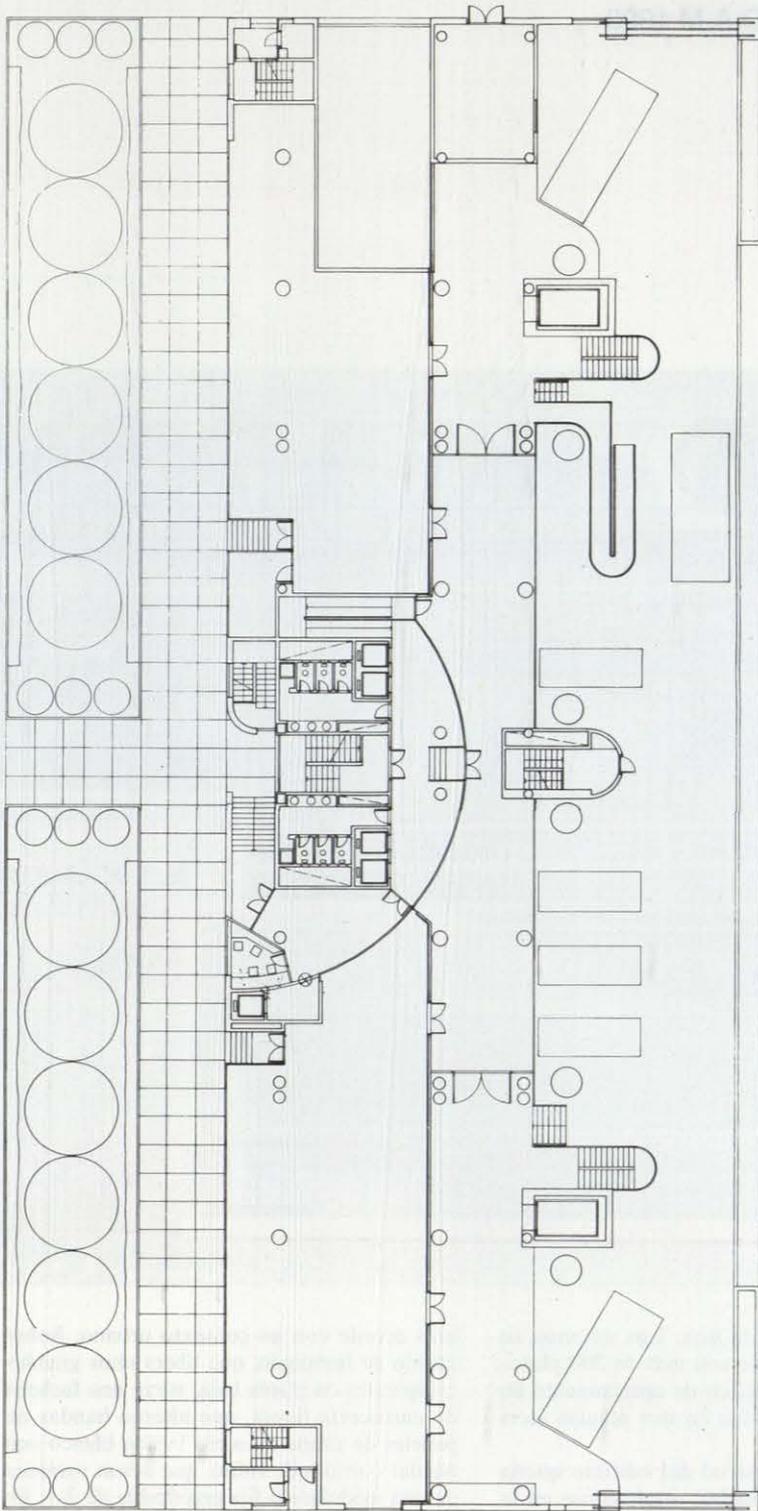
La imagen industrial del edificio queda reflejada en las fachadas, resaltándose en la posterior por la concentración de elementos que, potenciando la volumetría, son acordes con el uso que representan; así, en esta fachada surgen dos grandes torres macizas, que albergan los montacargas, escaleras de emergencia ligeras y transparentes, construidas con perfiles de acero laminado y malla de tramex, y seis potentes chimeneas de acero inoxidable de 1,70 m de diámetro.

Las fachadas a la calle de Alcalá, concebidas con carácter prismático, de 80 m. de largo la principal, adquieren un aire sereno,

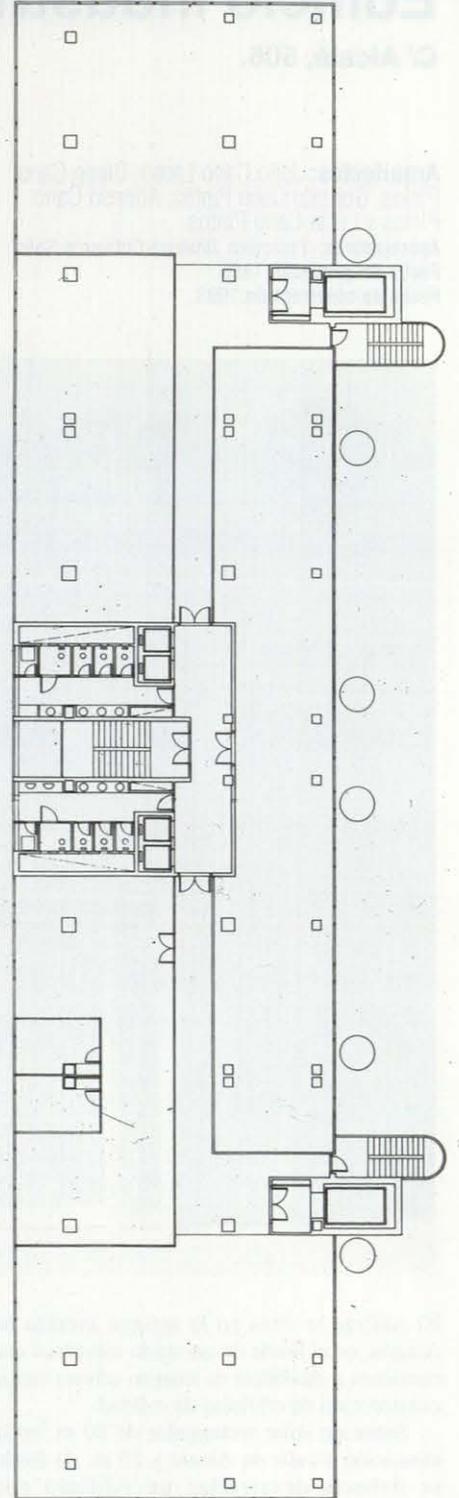
más acorde con un contexto urbano. Sobre zócalo de hormigón, que libera unos grandes escaparates en planta baja, surge una fachada de carrocería ligera, que alterna bandas de paneles de chapa de acero lacado blanco con bandas corridas de vidrio, que llevan ventanas en una modulación fija practicable de 2-1. En cuanto a la organización de las plantas, éstas se muestran diáfanos, con un núcleo central de ascensores y aseos comunes.

La estructura es de hormigón armado con forjado reticular, capaz de soportar sobrecargas de 1.500 m² en todas las plantas.

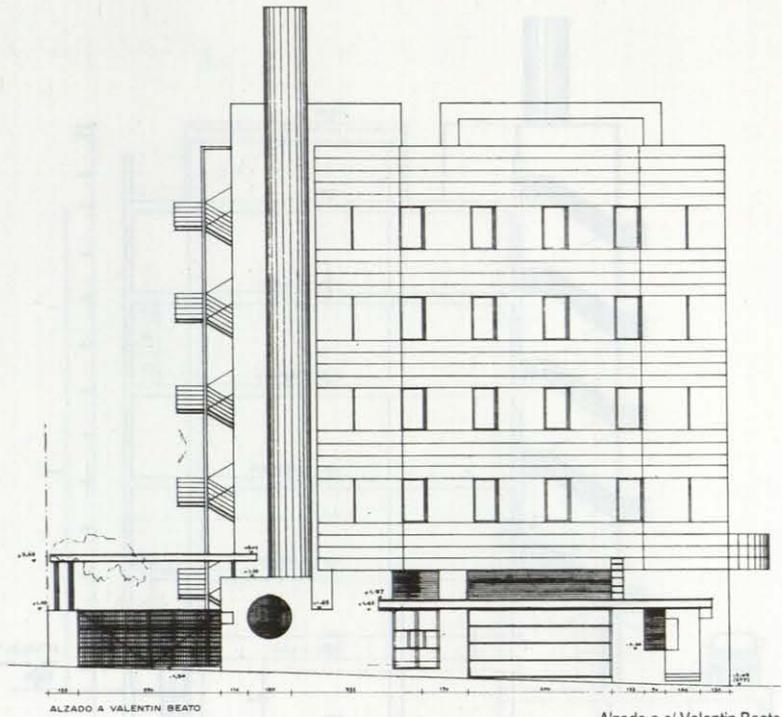
Los materiales elegidos son los adecuados por resistencia y sobriedad para el uso, que han sido proyectados, y se han cuidado al máximo los detalles de diseño, dentro de la estética de un lenguaje de tipo industrial, con ambientes diáfanos y luminosos.



Planta baja



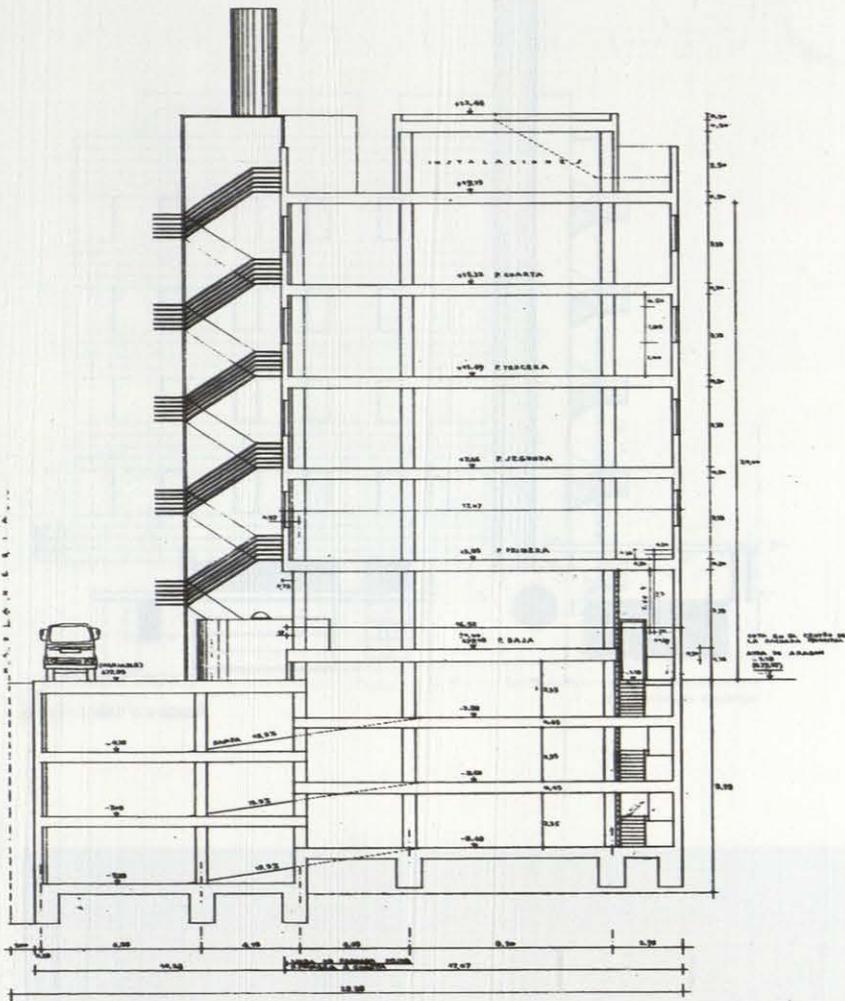
Planta tipo



ALZADO A VALENTIN BEATO

Alzado a c/ Valentin Beato





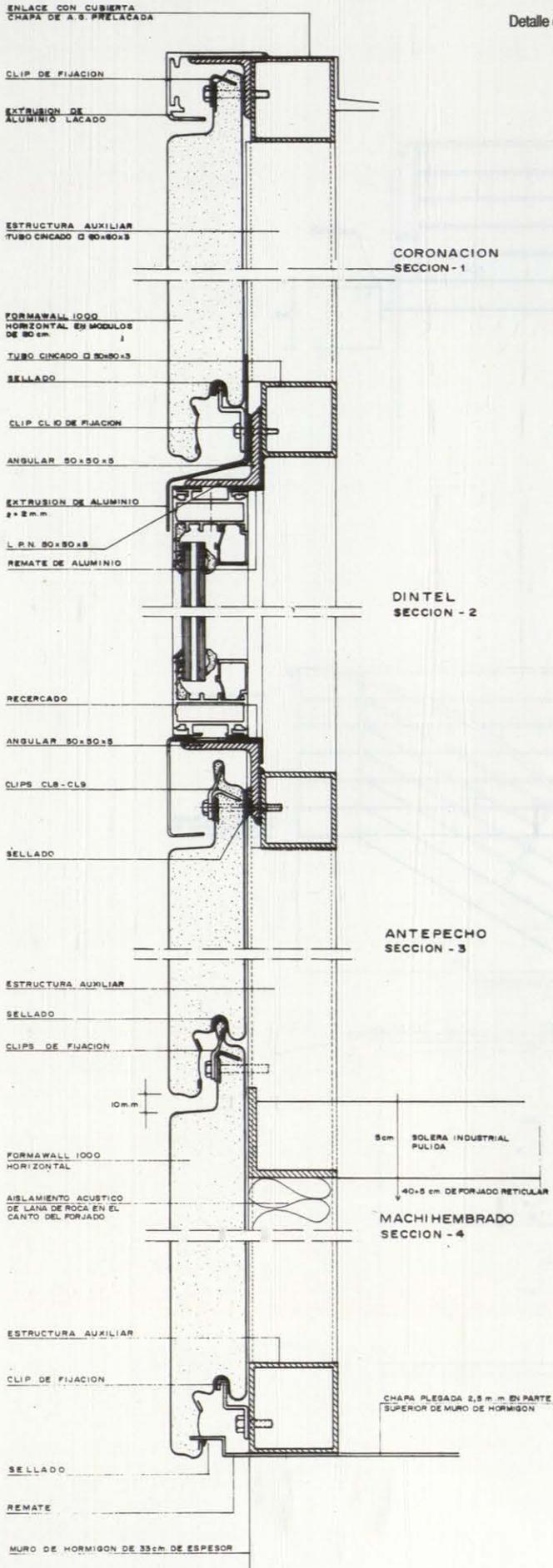
Sección transversal

SECCION 3-3

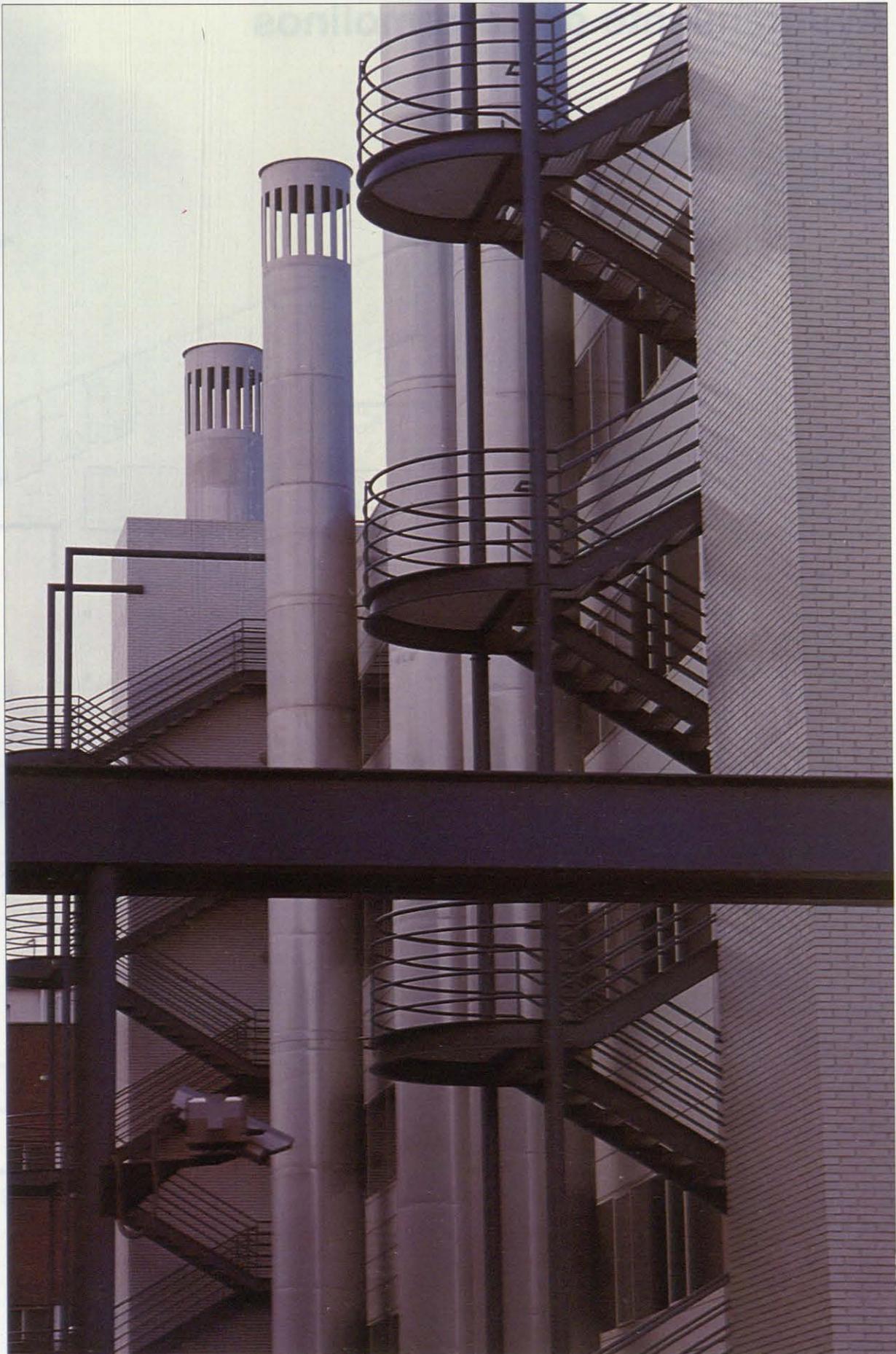
Interior



Detalle de fachada



Detalle de fachada



Ayuntamiento de Torremolinos

MÁLAGA

Arquitectos: Salvador Moreno Peralta,
Javier Boned Purkiss.

Proyecto: Junio 1992.

Terminación: Junio 1994.

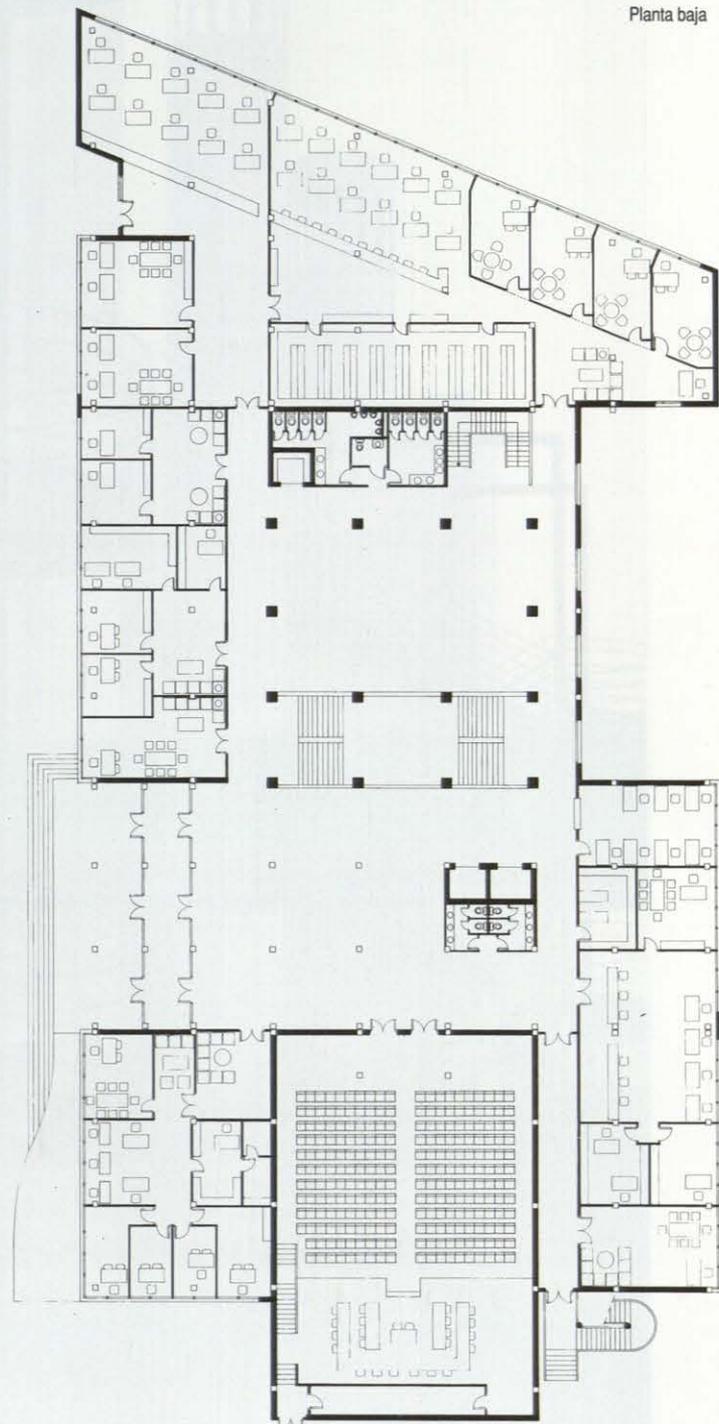
Hemos querido dar al edificio un cierto carácter de monumento-máquina, objeto arquitectónico que deberá mejorar el funcionamiento administrativo de un municipio muy particular, de fuerte impronta turística. La apuesta resulta decididamente volumétrica y básicamente plástica, en un intento de revisar aquellas condiciones de "moderno" que revitalizaron la arquitectura a principios de este siglo y que tristemente parecen haberse olvidado.

Por otra parte, no hemos hecho sino "tender un puente" con arquitecturas ya consolidadas en la historia del propio inconsciente colectivo torremolinense, basándonos en un contexto providencial, tanto por su ubicación en el entorno urbano como por su gran capacidad intercomunicativa en un área metropolitana con gran vocación de futuro.

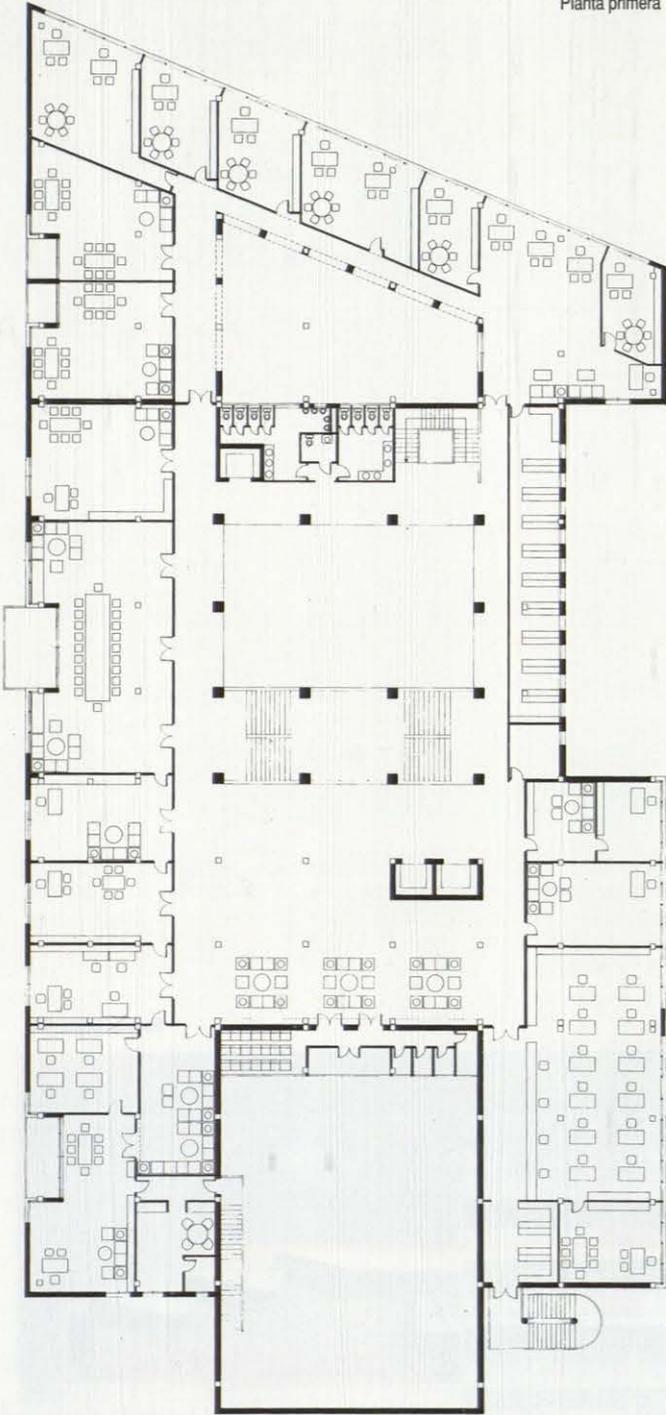
Los condicionantes económicos, presentes siempre en cualquier operación de este tipo, han sido superados a nuestro entender potenciando dos aspectos fundamentales: el espacio y el color. Con materiales ajenos a cualquier concepto de "lujo", se pueden conseguir arquitecturas de la dignidad como la que aquí presentamos.

La inercia cultural y perceptiva que el edificio ha debido soportar no nos parece sino una condición de partida inevitable para todo objeto singular y de fuerte carácter social como es un edificio público; y no hace sino confirmar el aspecto polémico que toda arquitectura intencionada conlleva, hasta una definitiva aceptación por sus consumidores-usuarios. Estos, una vez superado el inicial y penoso proceso de identificación con "su" Ayuntamiento, parecen estar dispuestos a enamorarse de sus misterios, a aventurarse en las entrañas de su colorido y su geometría. El éxito de semejante empresa dependerá una vez más de la capacidad de experiencias espaciales y temporales, siempre en principio difíciles, que puedan poseer sus futuros habitantes.

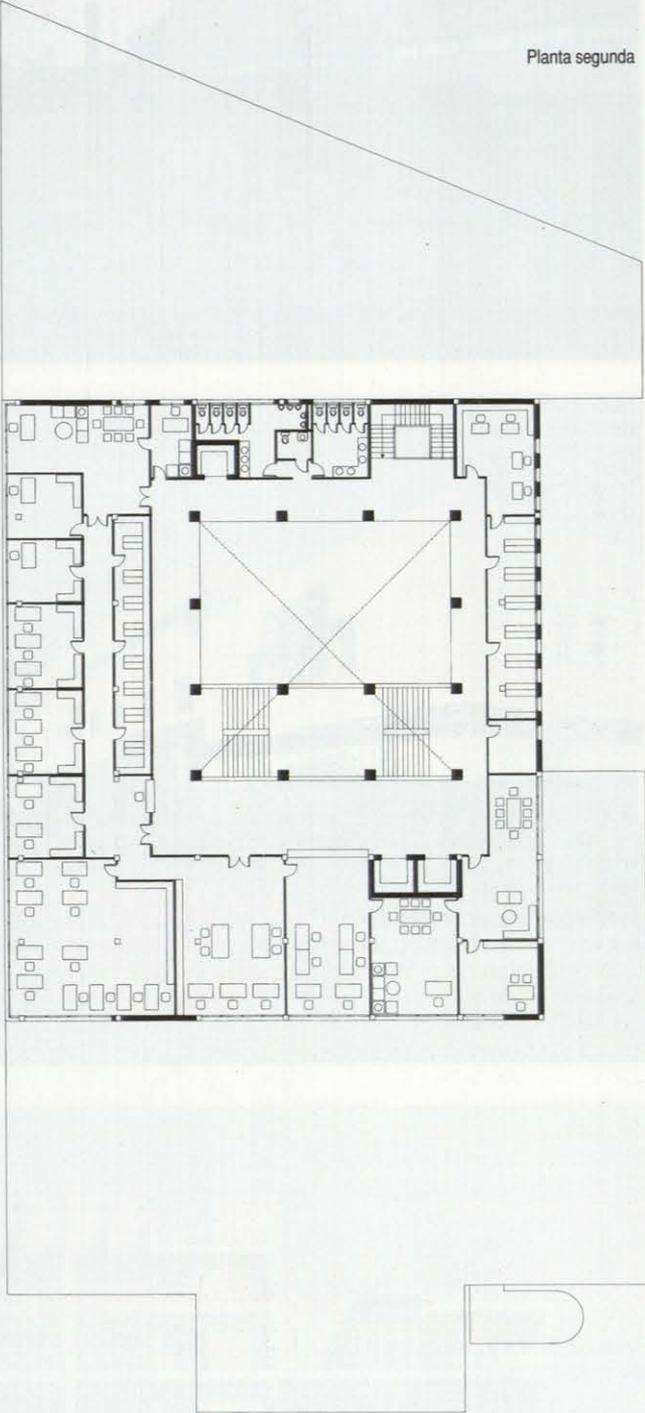
El esfuerzo arquitectónico, de diseño, ya está hecho. Las respuestas ante este esfuerzo podrá darlas tan sólo el tiempo.



Planta primera



Planta segunda



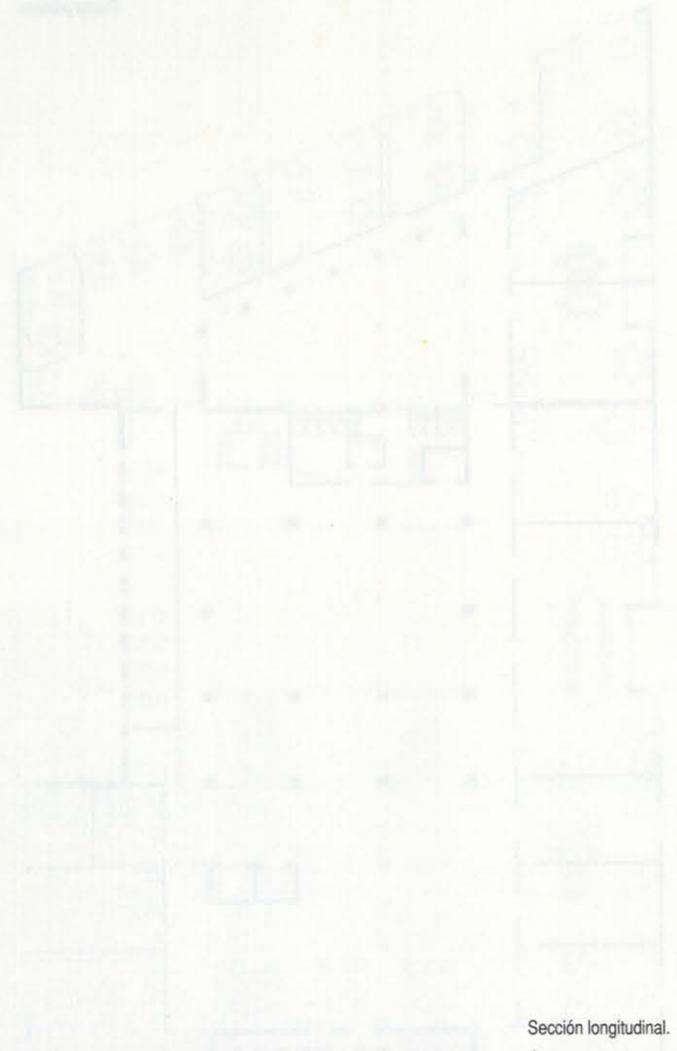


Dos visiones de la fachada de acceso al edificio.

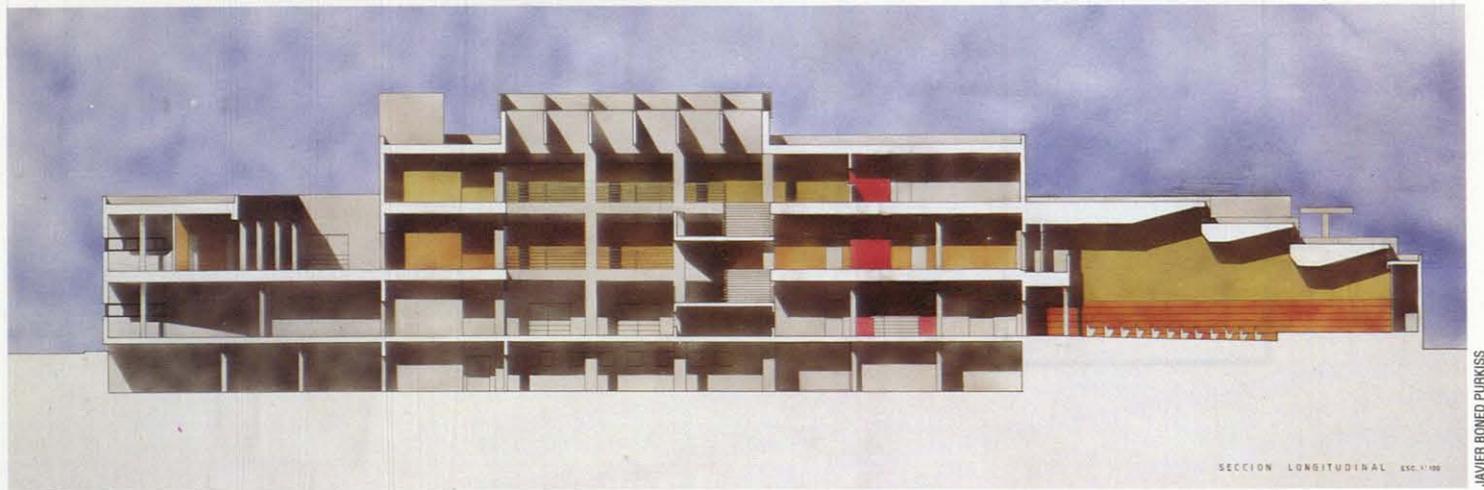
JOSE AZNAR



JOSE AZNAR



Sección longitudinal.



SECCION LONGITUDINAL ESC. 1/100

JAVIER BONED PURKISS



JOSE AZNAR

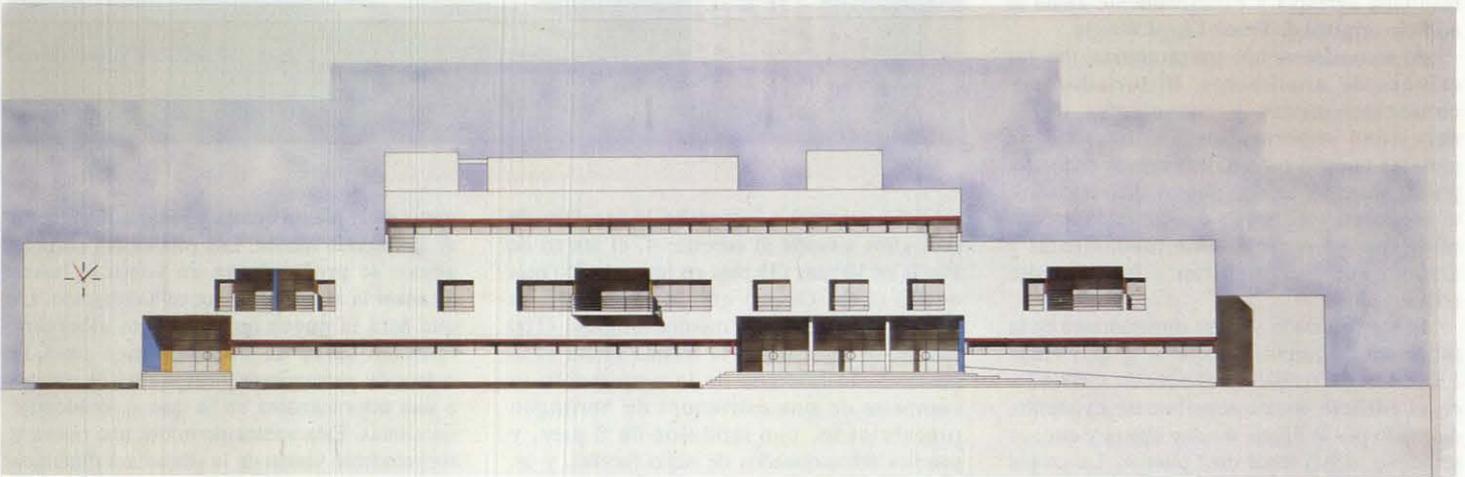
Vestíbulo



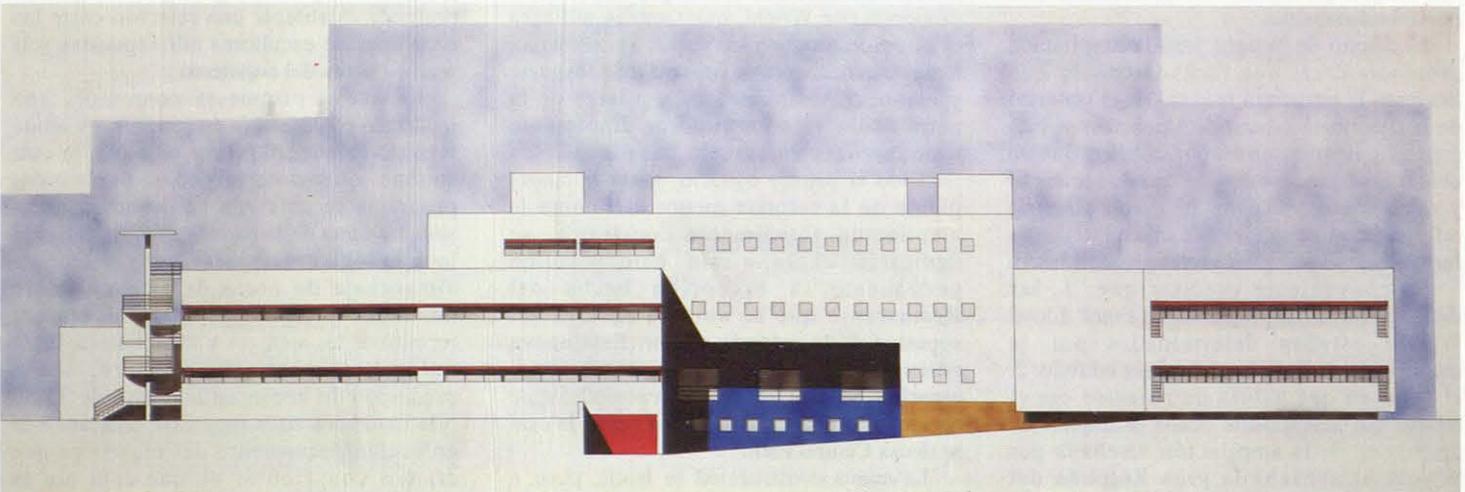
JOSE AZNAR

Salón de actos.

Fachadas.



JAVIER BONED PURKISS



JAVIER BONED PURKISS

La ampliación del Museo Guggenheim

NUEVA YORK

Arquitectos: Gwathmey Siegel y Asociados

Arquitectos Directores: Charles Gwathmey

y Robert Siegel:

Arquitecto Asociado Jefe: Jacob Alspector:

Arquitecto encargado del Proyecto:

Pierre Cantacuzene

Nuestra primera propuesta se basaba en un intento de establecer un diálogo entre elementos contrapuestos a través de la yuxtaposición y la reinterpretación de motivos preexistentes. Con el elemento "en voladizo" pretendíamos crear, conscientemente, una composición tripartita. Pero un buen número de personas consideró que la solución resultaba agresiva y excesivamente ajena al edificio original de Frank Lloyd Wright.

Al reconsiderar nuestra propuesta, tras las críticas de arquitectos, historiadores y conservacionistas y conscientes de la necesidad imperiosa de ampliación que presenta nuestro museo, nos hemos centrado, principalmente, en dos puntos determinados, el programa y el nuevo diseño: cada uno de ellos supone un problema fundamental y ambos se encuentran fuertemente relacionados.

El nuevo diseño se basa directamente en la propuesta de ampliación que el propio Frank Lloyd Wright realizó en el período 1949-52 y en el edificio anexo actualmente existente, diseñado por William Wesley Peters y que, en principio, debía tener diez plantas. La propia historia y el precedente visible se consideran, pues, fundamentales.

El diseño de Wright para la ampliación pretendía crear una fachada trasera que integrase la estructura original en el contexto de la cuadrícula urbana de Manhattan y, más específicamente, en la barriada en que se ubica. El abstracto muro-cortina de hormigón y vidrio se entendía como un simple plano de referencia, el contrapunto explicativo de las formas curvas y orgánicas del primer Museo.

Es conveniente precisar que: 1. las dimensiones de la propuesta de Frank Lloyd Wright estaban determinadas por la modulación de 4x8 pies del primer edificio; 2. el solar en que habría de ubicarse era el mismo que actualmente ocupa la ampliación de Peters; 3. la ampliación diseñada por Wright atravesaba la gran Rotonda del



DAN CORNISH, ESTO

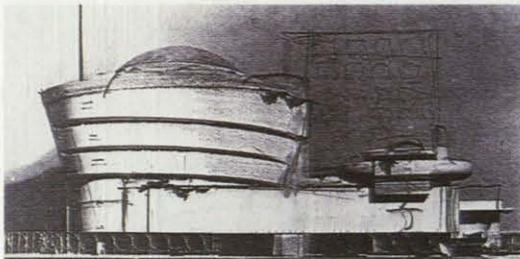
edificio original e integraba la escalera de incendios situada al sureste; 4. el anexo de Peters es 10 pies (35 pies en lugar de 25) más ancho (Este-Oeste) que la propuesta de Wright, pero tiene la misma longitud (100 pies) y originalmente la misma altura (133 pies); 5. la fachada de la ampliación se compone de una estructura de hormigón prefabricado, con módulos de 8 pies, y paneles retranqueados de ocho facetas, y es, evidentemente, una reinterpretación de la propuesta por Wright, que también utilizaba el módulo de ocho pies y que, sin embargo, tenía aparentemente un aspecto más abstracto y plano; 6. los cimientos y pilares de la ampliación se construyeron finalmente teniendo en cuenta, tan sólo, seis plantas.

Todo el primer edificio, hasta la cuarta planta de la rotonda menor, así como la ampliación actualmente construida, se dedicarán, ahora, a salas de exposición permanente, a excepción hecha del Restaurante que se ubicará en el nivel superior de la rotonda menor. Esta nueva posición permitirá establecer vistas sobre el espacio vertical y mantendrá la posibilidad de acceso a la terraza de la azotea desde la cual se divisa Central Park.

La nueva construcción se inicia, pues, a

partir de la planta quinta y junto a la cubierta de la rotonda menor. Los pilares del edificio anexo se prolongarán en vertical hasta alcanzar la altura de la nueva ampliación. La que será la nueva quinta planta albergará también salas de exposiciones para la colección permanente y dispondrá de acceso a una nueva azotea en la que se colocarán esculturas. Esta azotea permitirá una nueva y sorprendente visión de la estructura dinámica proyectada por Wright, por lo que se pretende establecer una relación entre las esculturas de escultores allí expuestas y la gran escultura del arquitecto.

La nueva propuesta contempla una reducción considerable en superficie y altura respecto de nuestro primer esquema, lo cual supone que determinadas partes del programa se ubicarán en construcciones situadas fuera de la parcela. Nos ha parecido lo más lógico desplazar los espacios de almacenaje de obras de arte así como mantener la actual posición (fuera del recinto) de los archivos y la biblioteca. En la nueva propuesta, sin embargo, se ha producido de hecho un aumento de 1.450 pies cuadrados en la superficie dedicada a la colección permanente del museo ya que éramos conscientes de que ésta era la



Arriba, fachada oeste del museo, en 1952.
Sobre estas líneas, dibujo del anexo, de 1946.
A la derecha, maqueta vista desde el noroeste.

DAN CORNISH, ESTO



necesidad más urgente del programa superficie dedicada a salas de exposición será pues de 15.900 pies cuadrados frente a la actual de 7.000.

La ampliación pretende ser un volumen sólido, realizado principalmente en piedra caliza. La elección del material viene determinada por su presencia en el contexto urbano de la Quinta Avenida y más específicamente en varios edificios de la barriada adyacente, así como por su carácter neutro y su color. La fachada Oeste (sobre la Quinta Av.) consiste en una cuadrícula escocesa de ocho pies, construida con piedra caliza y subdividida en módulos cuadrados de 2 y 6 pies. La cuadrícula refuerza la sensación de planitud y crea un telón de fondo, sobre el que destaca la individualidad del edificio original en contraste con el carácter abstracto, integral y generativo de la fachada.

Las cuatro ventanas horizontales, de 2 pies de altura por 16 pies, retranqueadas del plano de fachada, se abren sobre la planta de oficinas, dejando ver los pilares del actual edificio anexo, y suponen una alusión a los profundas aperturas que aparecen en los lucernarios espirales de la rotonda mayor. Los huecos de la fachada se hallan compuestos formando un cuadrado, con lo que se repite la

forma de la fachada y de su matriz generativa.

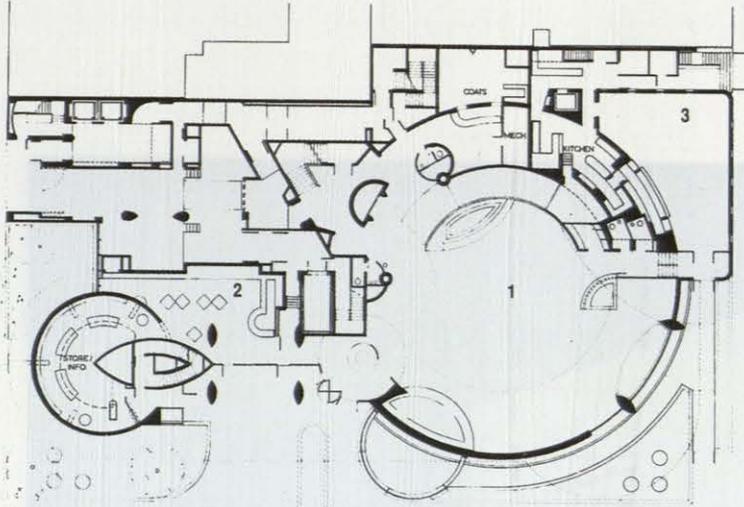
La fachada que da a la calle 89 (fachada Norte), al igual que las fachadas Sur y Este, se soluciona con un aplacado horizontal de piedra caliza, en el que las llagas verticales que aparecían en la fachada Oeste han sido eliminadas con el objeto de adecuar el edificio a la escala de la calle y a su propia organización interna. Los huecos se agrupan en grandes superficies, principalmente en los niveles de Dirección (8º, 9º, 10º), y se encuentran divididos por una malla cuadrada de 2x2 pies, excepto en el caso del hueco que ilumina la escalera, realizado con pavés de 1x1. En la zona central de esta fachada Norte (calle 89), se sitúan el acceso de vehículos de servicio y la entrada de personal.

En resumen, la considerable ampliación del espacio dedicado a exhibir la colección permanente del museo - que, por otro lado, incluirá el, hasta ahora inaccesible, séptimo nivel de la rampa del edificio original -, permitirá que, por primera vez en su historia, el Guggenheim pueda ofrecer una visión cronológicamente ordenada de su colección en una sola exposición continua, que incluirá tanto el espacio del edificio de Frank Lloyd Wright como el de la ampliación existente y la nueva edificación. El público podrá,

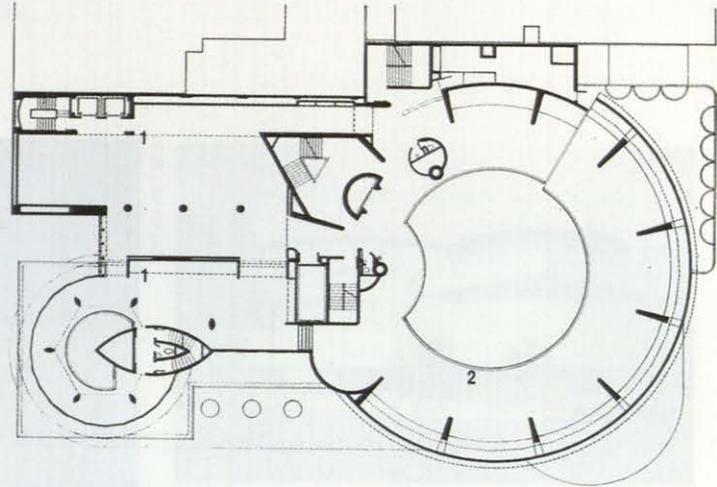
entonces, admirar, por primera vez, todo el espacio interior del edificio original, el monumento de Frank Lloyd Wright, y percibirlo desde un nuevo y sorprendente punto de vista, desde la terraza para exposiciones de escultura de la quinta planta. Este nuevo recinto supone una importante aportación del proyecto ya que confiere a la estructura original un cierto "sentido del lugar".

Por último, nos gustaría reseñar que nuestra ampliación trata de adecuarse al contexto de la calle 89 y su vecindario, tanto en la elección del material como en la consideración de la escala, sirviendo al mismo tiempo de elemento de transición entre la ciudad y el edificio de Wright. La fachada Oeste, con un borde visible desde la calle 89, se concibe como un plano abstracto y cuadrículado que presente al edificio original como un objeto en el espacio, permitiendo que sea su propia imagen la que se imponga y dotándole, al mismo tiempo y por primera vez, de un telón de fondo que construya su contexto.

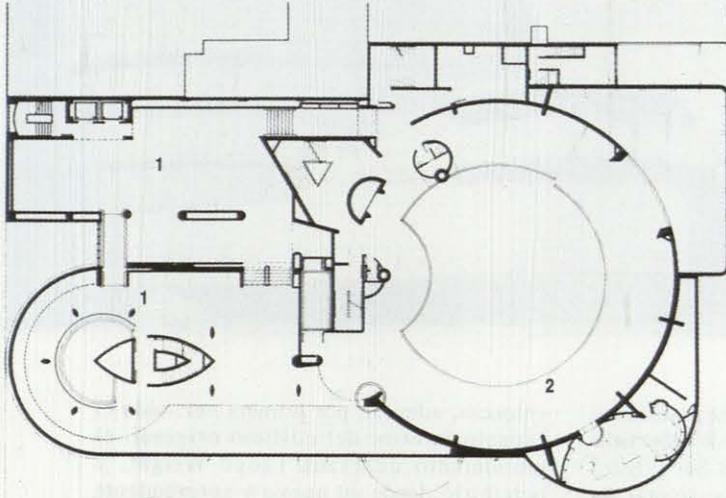
Nota: la nueva propuesta supone un edificio 29 pies más bajo, 15 pies más estrecho y con 5.750 pies cuadrados de superficie menos que el de nuestro primer esquema (23.250 pies cuadrados en lugar de 29.000)

**Planta Baja**

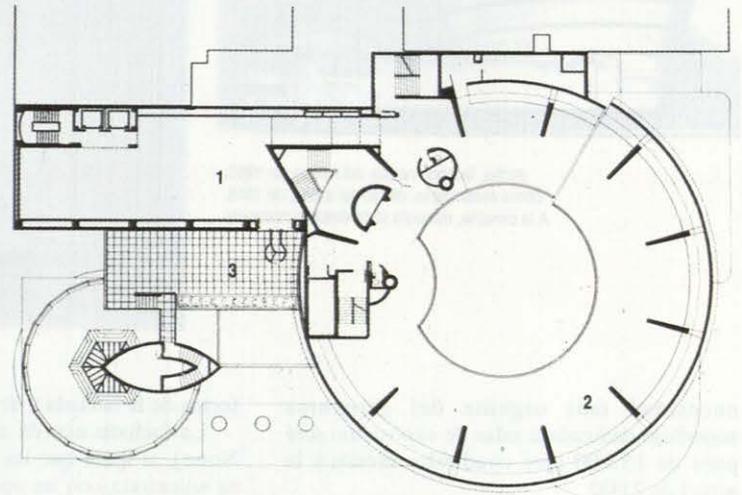
- 1 Exposiciones temporales
- 2 Librería
- 3 Restaurante

**Planta cuarta**

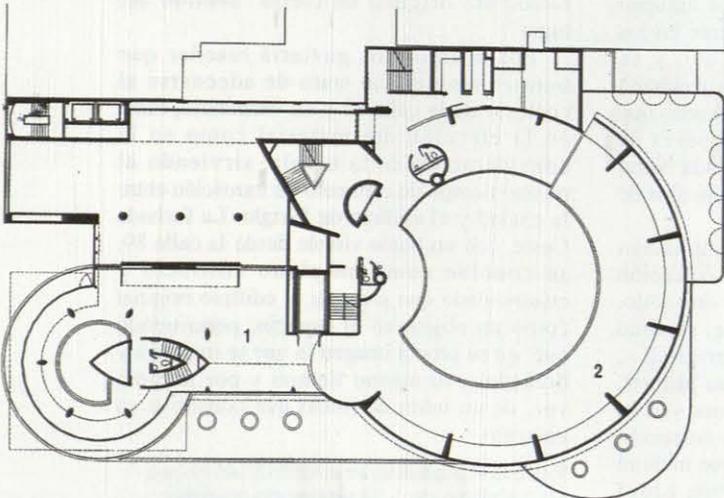
- 1 Colección permanente
- 2 Exposiciones temporales

**Planta segunda**

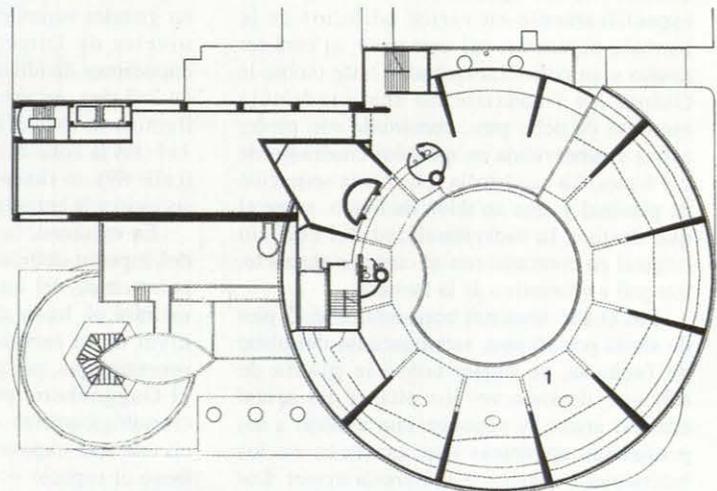
- 1 Colección permanente
- 2 Exposiciones temporales

**Planta quinta**

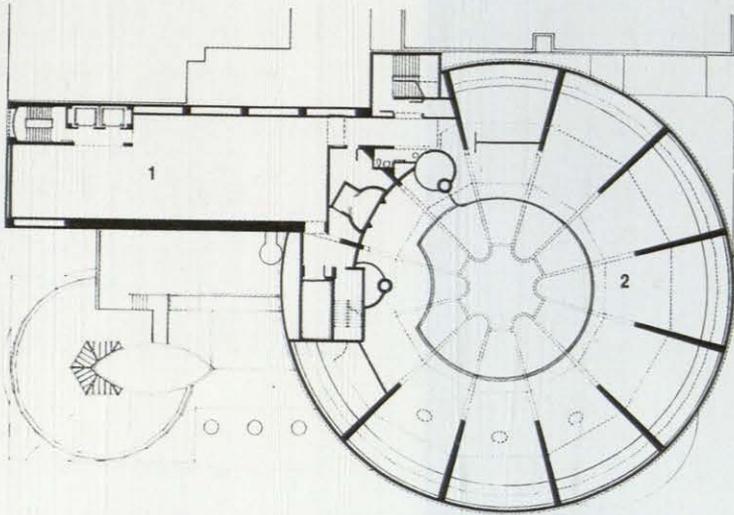
- 1 Colección permanente
- 2 Exposiciones temporales
- 3 Jardín de esculturas

**Planta tercera**

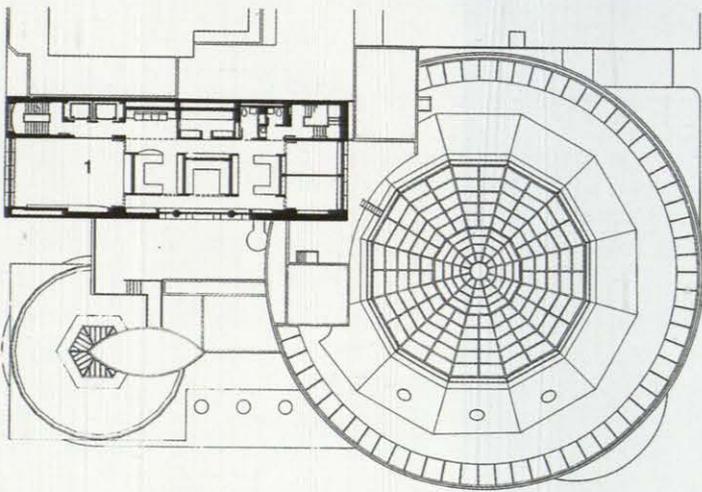
- 1 Colección permanente
- 2 Exposiciones temporales

**Planta sexta**

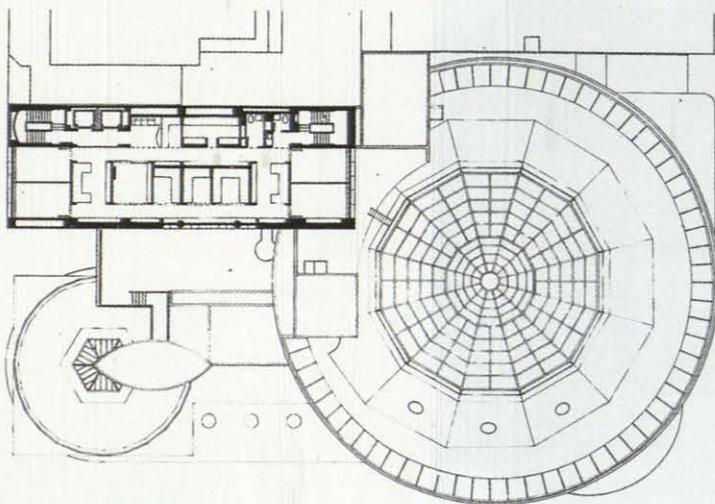
- 1 Exposiciones temporales



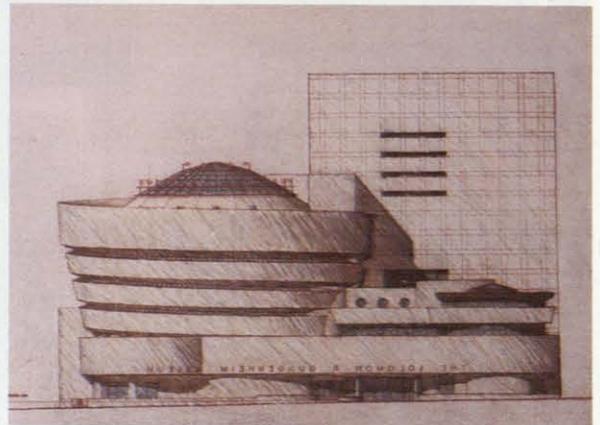
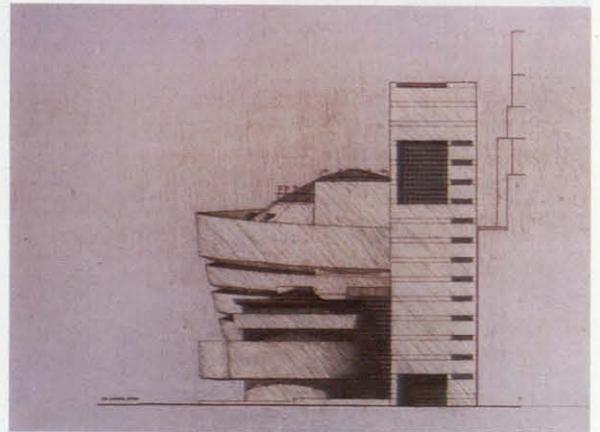
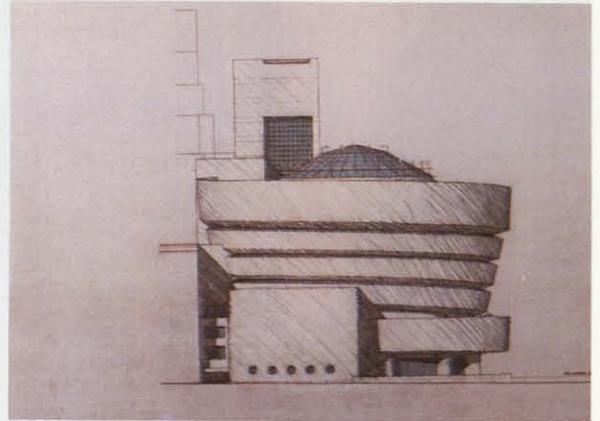
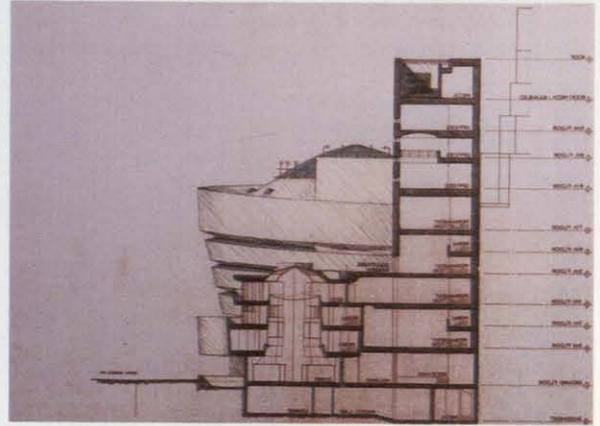
Planta séptima
 1 Colección permanente
 2 Exposiciones temporales



Planta octava
 1 Administración

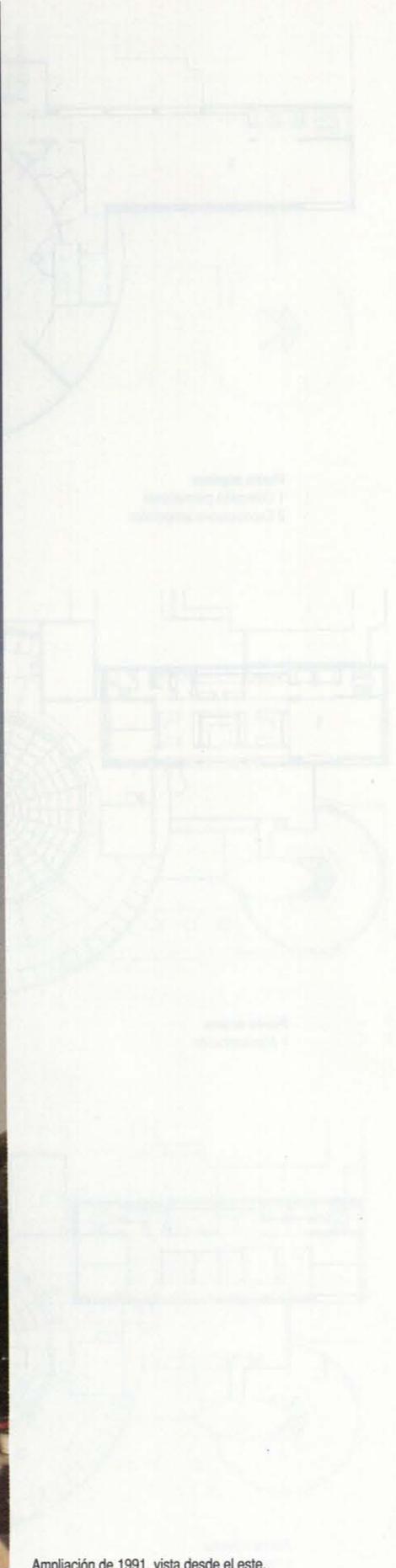


Planta novena
 1 Administración

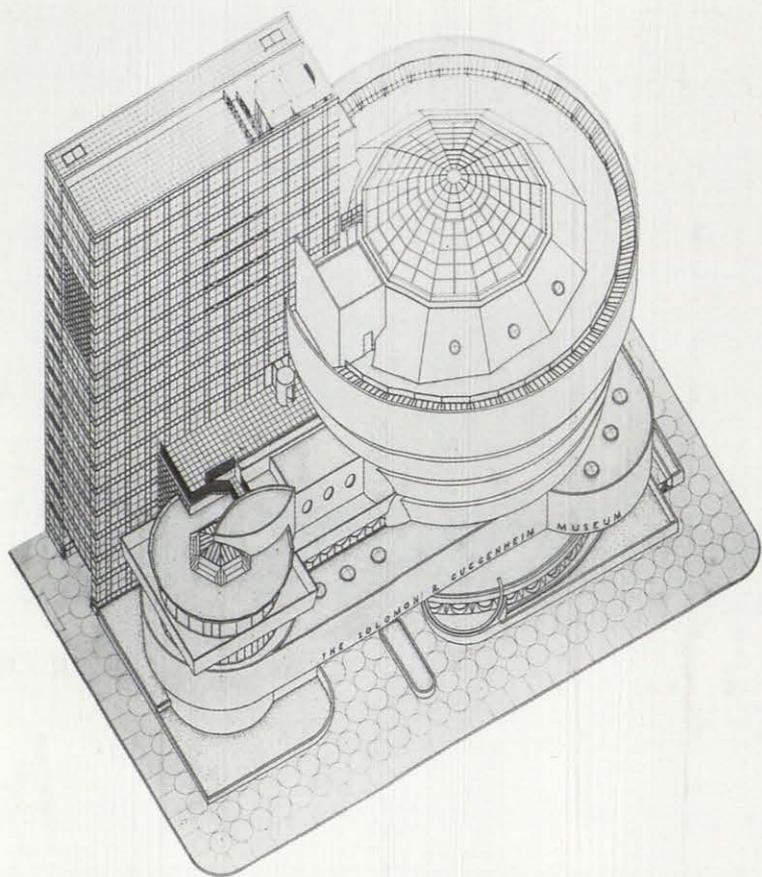




DAN CORNISH, ESTO



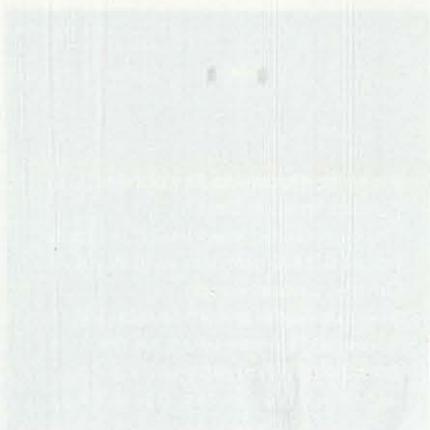
Ampliación de 1991, vista desde el este.



Ampliación de 1991. Detalle de la fachada norte.



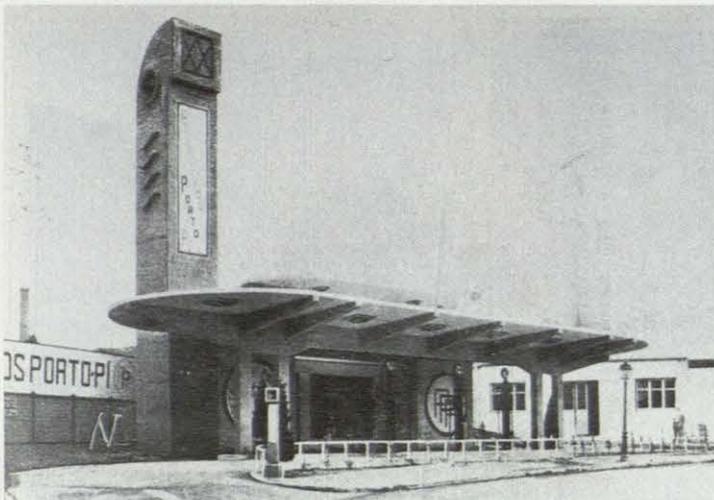
DAN CORNISH, ESTO



Segunda planta (Tanhauser), renovada.



DAN CORNISH, ESTO



59 Estación de servicio Porto Pi (**desaparecida**). Alberto Aguilera, 18. C. Fernández-Shaw e Iturralde.

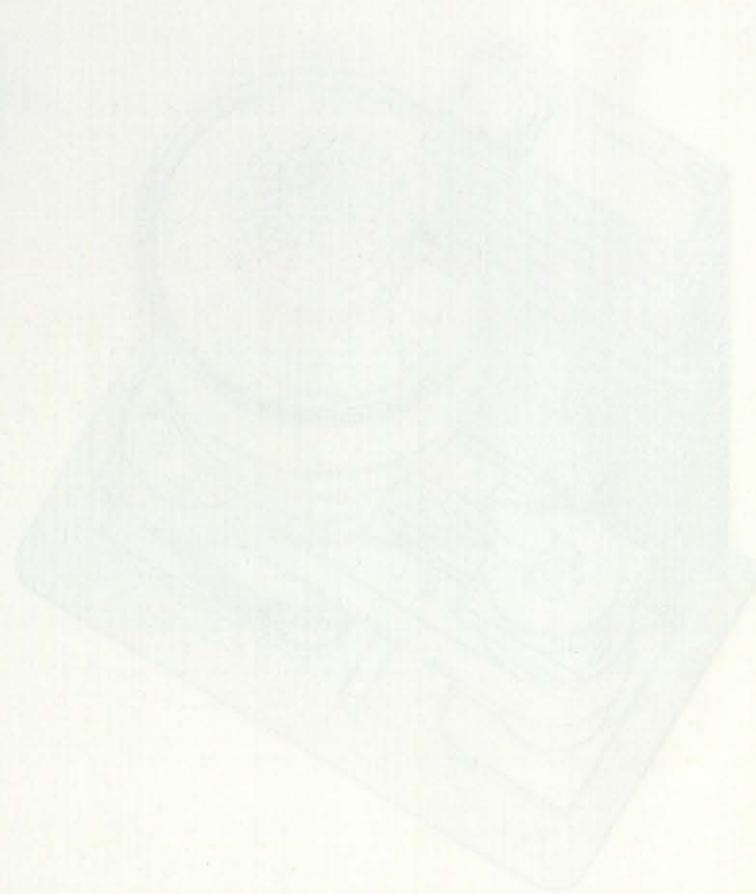
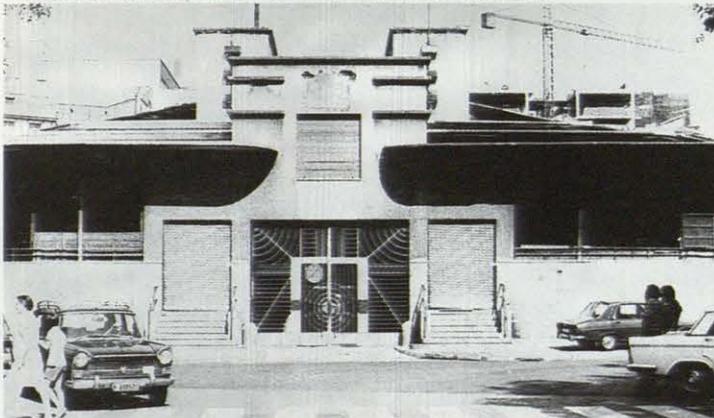


20 Frontón Recoletos (**desaparecido**). Villanueva. S. Zuazu Ugalde y E. Torroja.



Piscinas de la Isla (**desaparecidas**). Rio Manzanares. L. Gutierrez Soto.

41 Mercado de Olavide (**desaparecido**). Plaza de Olavide. F. J. Ferrero Llusia.



Plano confeccionado sobre el publicado en el libro "Racionalismo madrileño", editado por el COAM, del que es autor J.A. Cortés. Conservando prácticamente entera la relación contenida en ese texto, se ha completado con edificios no pertenecientes al casco histórico.

MADRID. PLANO GUÍA

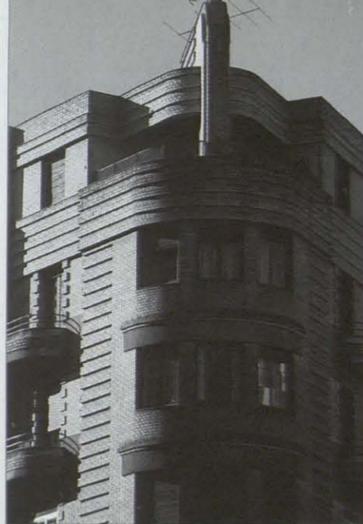
Relación de edificios racionalistas. (Movimiento Moderno) en Madrid

1. AMBULATORIO. Goya, 52.
2. VIVIENDAS. Hermosilla, 76.
3. CINE SALAMANCA. Conde de Peñalver, 8. F. Alonso Martos
4. VIVIENDAS. Duque de Sesto, 39-41. A. Vallejo Álvarez
5. VIVIENDAS. Alcalá, 98. M. García Lomas y J. Martí Martín
6. VIVIENDAS. Alcalá, 118. F. Ardazún e Ibararán
7. VIVIENDAS. Calle-jardín de San Federico. F. de Escondrillas y L. de Alburquerque y J. M^o. Arrillaga de la Vega
8. VIVIENDAS Y TALLERES. Goya, 110. F. Arzadún e Ibararán
9. VIVIENDAS. Don Ramón de la Cruz, 29. E. Pfltz y López
10. VIVIENDAS. Castelló, 109. J. Gómez Mesa
11. VIVIENDAS. Castelló, 106. J. M. Bringas Vega
12. VIVIENDAS. Castelló, 92. V. Codina Ruiz
13. VIVIENDAS. Diego de León, 35. J. M. Bringas Vega
14. VIVIENDAS. Serrano, 77. J. Carrilero Prat
15. VIVIENDA UNIFAMILIAR (desaparecida). Diego de León. J. M. Bringas Vega
16. VIVIENDAS. Castelló, 20-22-24. A. Marsá Prat y A. Vallejo Álvarez
17. VIVIENDAS. Núñez de Balboa, 32. A. Marsá Prat y A. Vallejo Álvarez
18. VIVIENDAS. Lagasca, 68.
19. VIVIENDAS. Velázquez, 57. F. Roca y Simó y L. Gutiérrez Soto
20. FRONTÓN RECOLETOS (desaparecido). Villanueva. S. Zuazo Ugaldé y E. Torroja
21. VIVIENDAS. Diego de León, 59. J. de Azpiroz y Azpiroz y M. de Artiñano Luzurraga
22. VIVIENDAS. Padilla, 58-60. C. Fernández-Shaw e Iturralde
23. VIVIENDAS. General Díaz Porlier, 93-95.
24. VIVIENDAS. J. Ortega y Gasset, 53. J. Juncosa Molins
25. VIVIENDAS. Don Ramón de la Cruz, 51-53. G. Cadarso y García de Jalón
26. VIVIENDAS. Marqués de Riscal, 11 Dpto. C. Fernández-Shaw e Iturralde
27. VIVIENDAS. Almagro, 26. L. Gutiérrez Soto y F. Cánovas del Castillo
28. VIVIENDAS. Almagro, 33. A. Marsá Prat
29. VIVIENDAS. Miguel Ángel, 4-6. L. Gutiérrez Soto
30. FUNDACIÓN ORTEGA Y GASSET (Residencia de Señoritas). Gral. Mnez. Campos, 48. C. Arniches Moltó
31. VIVIENDAS. Gral. Mnez. Campos, 40. A. Marsá Prat
32. VIVIENDAS. Viriato, 46. A. Laciara García y A. Marsá Prat
33. VIVIENDAS. Viriato, 73. A. Vallejo Álvarez y M. Cabanyes Mata
34. VIVIENDAS. García de Paredes, 78. G. de la Torre y M. Garrigues Díaz Cañabate
35. VIVIENDAS. Modesto Lafuente, 16-18-20. C. Cort Boti
36. VIVIENDAS. Miguel Ángel, 18 a 24. G. Fernández Balbuena
37. CASA DE LOS SRES. DE DÍAZ CANEJA (desaparecida). Zurbano. F. García Mercadal
38. VIVIENDAS. Manuel Cortina, 3. J. L. Fuentes Díaz-Santos
39. VIVIENDAS. Eloy Gonzalo, 19. J. Carrasco-Muñoz y Encina
40. CINE PROYECCIONES. Fuencarral, 136. M. López Mora
41. MERCADO DE OLAVIDE (desaparecido). Plza de Olavide. F. J. Ferrero Llusia
42. VIVIENDAS. Gral. Ibáñez de Ibero, 2. J. Otamendi Machimbarrena y J. M^o. Otamendi Machimbarrena
43. VIVIENDAS. Gral. Ibáñez de Ibero, 1. J. Otamendi Machimbarrena
44. VIVIENDAS. Filipinas, 22. J. Carrasco-Muñoz y Encina
45. VIVIENDAS. Andrés Mellado, 78. J. M^o. Arrillaga de la Vega y G. Tejero de la Torre
46. VIVIENDAS. Donoso Cortés, 68. A. Vallejo Álvarez, J. M^o. Arrillaga de la Vega y A. Marsá Prat

47. VIVIENDAS. Guzmán el Bueno.
48. VIVIENDAS. Fernández de los Ríos, 53. L. Gutiérrez Soto
49. VIVIENDAS. Andrés Mellado, 21-23. F. Gaiztarró Arana
50. SERVICIO DE SALUD MENTAL. Andrés Mellado, 37. A. Salvador Carreras
51. CASA DE LAS FLORES. Gaztambide, 15-17-19-21-23. S. Zuazo Ugaldé
52. VIVIENDAS. Gaztambide, 46-48. M. García Morales
53. VIVIENDAS. Escosura, 2-4. M. López Mora
54. VIVIENDAS. Vallehermoso, 58-60. A. Laciara García
55. VIVIENDAS. Bravo Murillo, 25. J. Fernández Yañez y Ozores
56. VIVIENDAS. Blasco de Garay, 82. J. M^o. Arrillaga de la Vega
57. VIVIENDAS. Joaquín María López, 24. J. M^o. Arrillaga de la Vega
58. VIVIENDAS. Cea Bermúdez, 15-17. A. Laciara García y Manuel López Mora
59. ESTACIÓN DE SERVICIO PORTO PI (desaparecida). Alberto Aguilera, 18. C. Fernández-Shaw e Iturralde
60. CINE ESPRONCEDA. Alonso Cano, 28. A. Laciara García y J. Navarro Carrillo
61. VIVIENDAS. Maudes, 12 a 24; Alenza, 15, y María de Guzmán. J. Cerdán Fuentes
62. VIVIENDAS. J. Abascal, 53. E. Figueroa Alonso Martínez
63. VIVIENDAS. Fernández de la Hoz, 61. L. Gutiérrez Soto
64. GARAJE SEIDA (desaparecido). Espronceda, 36. J. de Azpiroz y Azpiroz
65. VIVIENDAS. Ferraz, 100. J. L. Fuentes Díaz-Santos
66. VIVIENDAS. Benito Gutiérrez, 30. M. Ruiz de la Prada y Muñoz de Baena
67. VIVIENDAS. Benito Gutiérrez, 33. A. Laciara García
68. VIVIENDAS. Juan Álvarez Mendizábal, 80. M. López Mora
69. VIVIENDAS. Altamirano, 37. A. Laciara García
70. VIVIENDAS. Pintor Rosales, 52. A. Laciara García
71. VIVIENDAS. Pintor Rosales, 50. A. Laciara García
72. VIVIENDAS. Altamirano, 23.
73. USO PÚBLICO (Esc. Nal. de Puericultura). Ferraz, 62.
74. VIVIENDAS. Quintana, 13. C. Fernández-Shaw e Iturralde
75. VIVIENDAS. Rey Francisco, 29.
76. VIVIENDA UNIFAMILIAR. Oquendo, 6. L. Martínez Feduchi
77. INSTITUTO RAMIRO DE MAEZTU. Serrano, 127. C. Arniches Moltó y M. Domínguez Esteban
78. COLEGIO NAC. RAMIRO DE MAEZTU. Serrano, 127. C. Arniches Moltó, M. Domínguez Esteban y E. Torroja
79. VIVIENDA UNIFAMILIAR. Jorge Manrique, 16.
80. VIVIENDA. Vitruvio, 13.
81. VIVIENDA UNIFAMILIAR. Belalcázar, 4. R. Bergamín Gutiérrez y L. Blanco Soler
82. VIVIENDA UNIFAMILIAR (dos). Belalcázar, 5; Grijalba, 2. L. Blanco Soler
83. VIVIENDAS (dos). Grijalba, 18 y 20. R. Bergamín Gutiérrez y L. Blanco Soler
84. VIVIENDA UNIFAMILIAR (dos). Jorge Manrique, 3-5. R. Bergamín Gutiérrez y L. Blanco Soler
85. VIVIENDA UNIFAMILIAR (cuatro). Carbonero y Sol, 22-28. F. García Mercadal
86. C.S.I.C. (Ins.Física y Química). Serrano, 119. M. Sánchez Arcas y L. Lacasa Navarro
87. AUDITORIUM RESIDENCIA DE ESTUDIANTES (transformado). Serrano, 123. C. Arniches Moltó y M. Domínguez Esteban
88. CASA DEL MARQUÉS DE VILLORA (transformada). Serrano, 130. R. Bergamín Gutiérrez
89. EDIFICIO COLISEUM. Gran Vía, 78. P. Muguurza y Olaño y C. Fernández-Shaw e Iturralde
90. EDIFICIO VITA. Gran Vía, 62. J. Martí Martín
91. GARAJE. San Bernardo, 2
92. OFICINAS. Gran Vía, 49. E. Fernández Quintanilla y J. Osuna Fajardo

93. EDIFICIO CAPITOL. Gran Vía, 41. L. Martínez Feduchi y V. Eced Eced
94. VIVIENDAS. Costanilla de Santiago, 1.
95. VIADUCTO. Balén sobre Segovia. F. J. Ferrero Llusia, J. J. Aracil y L. Aldaz Muguro
96. SALA PACHÁ (Cine Barceló). Barceló, 11. L. Gutiérrez Soto
97. IMPRENTA MUNICIPAL. Concepción Jerónima, 15.
98. TEATRO FIGARO. Doctor Cortezo, 5. F. López Delgado
99. TEATRO PAVÓN. Embajadores, 9. T. de Anasagasti y Algán
100. MERCADO PUERTA DE TOLEDO. Puerta de Toledo. F. J. Ferrero Llusia
101. VIVIENDAS. Cedaceros, 4. L. Ferrero Llusia
102. CINE SAN CARLOS. Atocha, 127. E. Lozano Lardet
103. MERCADO DE SANTA MARÍA DE LA CABEZA. Sta. María de la Cabeza, 41.
104. VIVIENDAS. Embajadores, 65. J. Carrasco-Muñoz y Encina
105. VIVIENDAS. Yeserías, 51-63. E. Figueroa Alonso Martínez
106. VIVIENDAS. Menéndez Pelayo, 15. C. Fernández-Shaw e Iturralde
107. VIVIENDAS. Doctor Castelo, 14.
108. VIVIENDAS. Fermán González, 43. F. Escondrillas y L. de Alburquerque y J. M^o. Arrillaga de la Vega
109. VIVIENDAS. Menorca, 4-6-8. A. Laciara García
110. VIVIENDAS. Alcalde Sáinz de Baranda, 13-15. A. Vallejo Álvarez
111. VIVIENDAS. Luis Mitjans, 4-30, 34. L. Rodríguez y Rodríguez de Quevedo
112. APARTAMENTOS GAYLORD'S (desaparecido). Alfonso XI, 3. R. Bergamín Gutiérrez y L. Blanco Soler
113. VIVIENDAS. Alfonso XI, 5. M. de los Santos Nicolás
114. ESCUELA DE ARQUITECTURA. Avda. Juan de Herrera, s/n. P. Bravo
115. FACULTAD DE FILOSOFÍA. Pza. Menéndez y Pelayo, s/n. A. Aguirre
116. FACULTAD DE DERECHO. Pza. Menéndez y Pelayo, s/n. A. Aguirre
117. FACULTAD DE CIENCIAS. Avda. Complutense, s/n. M. de los Santos
118. CENTRAL TÉRMICA. Avda. G. del Amo, s/n. M. Sánchez Arcas y E. Torroja
119. FACULTAD DE FARMACIA. Pza. Ramón y Cajal, s/n. A. Aguirre y M. Garrigues
120. FACULTAD DE MEDICINA. Pza. Ramón y Cajal, s/n. M. de los Santos
121. ESCUELA DE ESTOMATOLOGÍA. Pza. Ramón y Cajal, s/n. M. de los Santos
122. HOSPITAL CLÍNICO. Isaac Peral, s/n. M. Sánchez Arcas y E. Torroja
123. PABELLÓN DE GOBIERNO. Avda. Arco de la Victoria. M. Sánchez Arcas y E. Torroja
124. DISPENSARIO DE LA CRUZ ROJA. Avda. Reina Victoria, 26. M. Cárdenas
125. VIVIENDAS "TITANIC". Avda. Reina Victoria, 2-6. J. Otamendi y C. Fernández-Shaw
126. CINE EUROPA. Bravo Murillo, 160. L. Gutiérrez Soto
127. G. ESCOLAR JAIME VERA. Bravo Murillo, 162. A. Flórez
128. VAQUERÍA. Francos Rodríguez, 42. G. Fernández Balbuena
129. G. ESCOLAR EMILIO CASTELAR. Gral. Yagüe, 46. B. Giner de los Ríos
130. INST. FORMACIÓN PROFESIONAL. Limonero, 28. J. Gómez Mesa y Ruiz de la Prada
131. CASA VEGA. Joaquín Costa, 27. R. Bergamín
132. COLONIA EL VISO. eje c/ Serrano. R. Bergamín
133. G. ESCOLAR NICOLÁS SALMERÓN. Pradillo, 2. Construcc. Escolares Ayuntamiento
134. CASA CUNA. Francisco Silvela, 28. L. Gutiérrez Soto



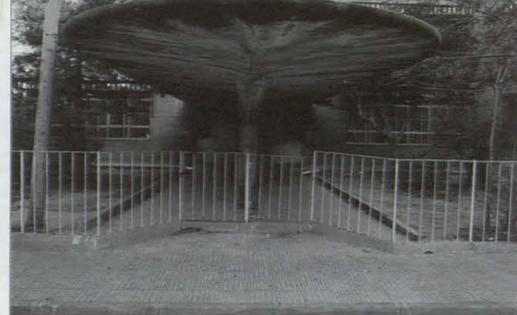


6 Viviendas. Alcalá, 118. F. Ardazún e Ibararán.



27 Viviendas. Almagro, 26. L. Gutiérrez Soto y F. Cánovas del Castillo.

51 Casa de las Flores. Gaztambide, 15-17-19-21-23. S. Zuazo Ugalde.



78 Colegio Nacional Ramiro de Maeztu. Serrano, 127. C. Arniches Moltó, M. Domínguez Esteban y E. Torroja.

96 Sala Pachá (Cine Barceló). Barceló, 11. Gutiérrez Soto



62 J. Abascal, 53. E. Figueroa Alonso Martínez.



100 Mercado Puerta de Toledo. Puerta de Toledo. F. J. Ferrero Llusia.



102 Cine San Carlos. Atocha, 127. E. Lozano Lardet.



106 M. Pelayo, 15. C. Fernández-Shaw e Iturralde.



93 Edificio Capitol. Gran Vía, 41. L. Martínez Feduchi y V. Eced Eced.

117 Facultad de Ciencias. Avda. Complutense, s/n. M. de los Santos.



114 Escuela de Arquitectura. Avda. Juan de Herrera, s/n. P. Bravo.



115 Facultad de Filosofía. Pza. Menéndez y Pelayo, s/n. A. Aguirre.



118 Central Térmica. Avda. G. del Amo, s/n. M. Sánchez Arcas y E. Torroja.



122 Hospital Clínico. Isaac Peral, s/n. M. Sánchez Arcas y E. Torroja.



132 Colonia del Viso. Eje C/ Serrano. R. Bergamín.



Tate Gallery

ST. IVES. CONDADO DE CORNWALL. INGLATERRA

Arquitectos: Eldred Evans y David Shalev

Fecha de inauguración: 1993

St. Ives es un pequeño pueblo costero en el condado de Cornwall, en el extremo suroeste de Inglaterra, a unas seis horas de tren de Londres. Tiene unas magníficas playas y un puerto pesquero, en el que, dos veces al día, el Océano en retirada abandona los barcos varados en la arena. Su mar y su luz mágica han atraído desde siempre a los artistas; y algunos, como Ben Nicholson, Naum Gabo, Patrick Heron y Victor Pasmore, decidieron instalarse allí.

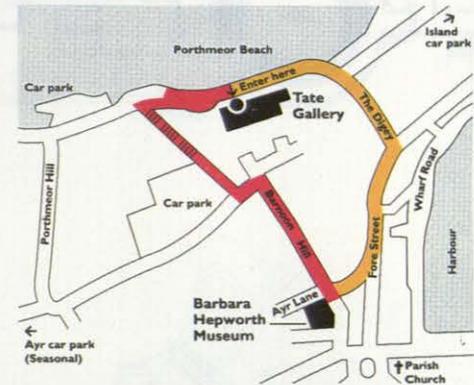
Así que parecía lógico que, con el tiempo, se estableciera en tal lugar una galería de arte que acogiese sus mejores obras. La Galería Tate de Londres, que ya había creado una sucursal en los desiertos muelles de Liverpool, decidió hacerse cargo del establecimiento que llevaría el nombre de Tate St. Ives. Fueron los arquitectos Eldred Evans y David Shalev, conocedores de la zona y autores del magnífico edificio de los Juzgados del Condado, quienes obtuvieron el encargo. El lugar elegido fue el de un antiguo depósito de gasolina rodeado de pequeñas casitas y con vistas sobre la Playa de Porthmeor.

El proyecto supone una transición entre el espacio público y el privado que los autores han sabido solucionar con gran sensibilidad. Entre el edificio y la propia calle se sitúa una especie de "loggia" circular, en la que se prevé la realización de actos públicos y desde la cual es posible echar un primer vistazo a las salas de exposiciones de la planta superior. Desde este punto, los visitantes deben acceder al vestíbulo, cuyo elemento más destacado es un gran ventanal con una vidriera de Patrick Heron, y atravesar una rotonda para llegar finalmente a la escalera circular, junto a la cual discurre una instalación pictórica de Terry Frost, que les conducirá a la planta principal, en la que se sitúan cinco salas de exposiciones, iluminadas con luz cenital y dispuestas alrededor de un patio. La primera sala, larga y con el techo más bien bajo, se abre, sin embargo, al impresionante espacio de doble altura situado sobre la loggia, desde



el cual se contemplan el mar y la campiña, magnífico telón de foro para las esculturas de Gabo y Hepworth y la cerámica de Bernard Leach. De ella se accede a las otras salas, cuya altura libre va progresivamente aumentando hasta llegar a un doble espacio en el que se sitúa la escalera que asciende hasta la azotea, donde encontraremos la cafetería y más vistas del mar y de la playa.

A causa de la pendiente del terreno, el edificio tiene tan sólo tres alzados (ya que el alzado trasero no es más que un muro de contención). Es un edificio de hormigón y albañilería, los muros exteriores se acaban con un revoco blanco mezclado con polvo de mármol y los alféizares, dinteles y cornisas, de hormigón prefabricado, sencillamente se pintan. Los pavimentos exteriores se han

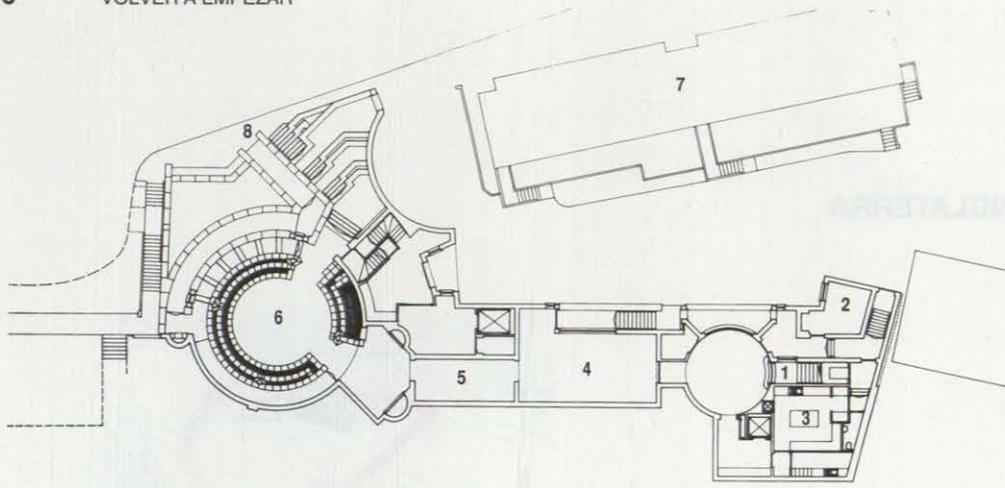


reconstruido con piedra. Las ventanas, de carpintería de madera pintada, son reversibles para facilitar la limpieza. El aspecto externo pretende asumir el repertorio de la arquitectura local: paredes blancas, tejados de pizarra y pequeñas ventanas.

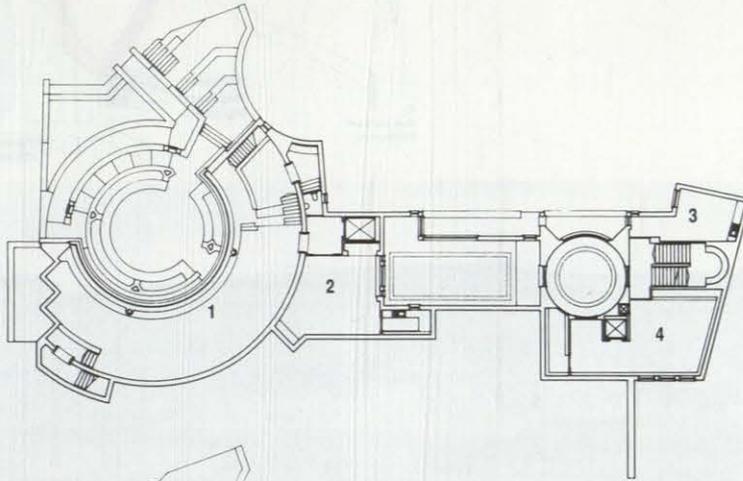
En el interior nos encontramos con suelos de goma en las salas 1,3,4 y 5, y de pizarra rústica en la sala 2 y en los espacios intermedios. Las paredes son de cartón yeso pintado de blanco. Los techos, de madera, ocultan las instalaciones de luz y aire acondicionado.

El edificio fue inaugurado por el Príncipe de Gales en mayo de 1993 y desde entonces se ha convertido en la Meca de miles de aficionados al arte.

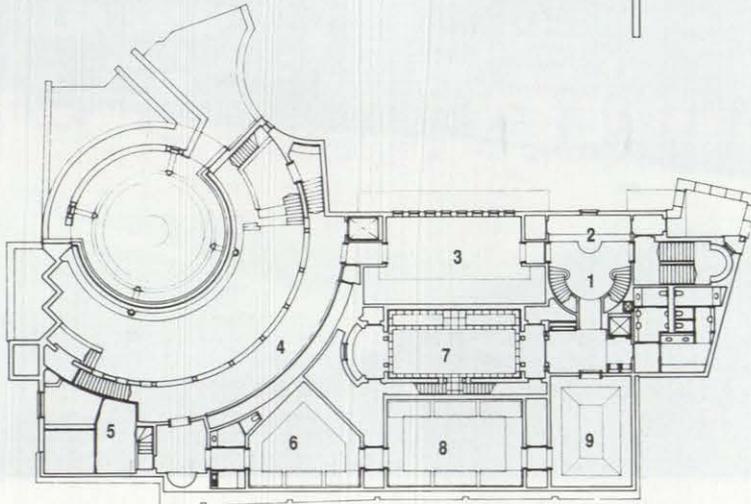
Mónica Pidgeon

**Planta Baja**

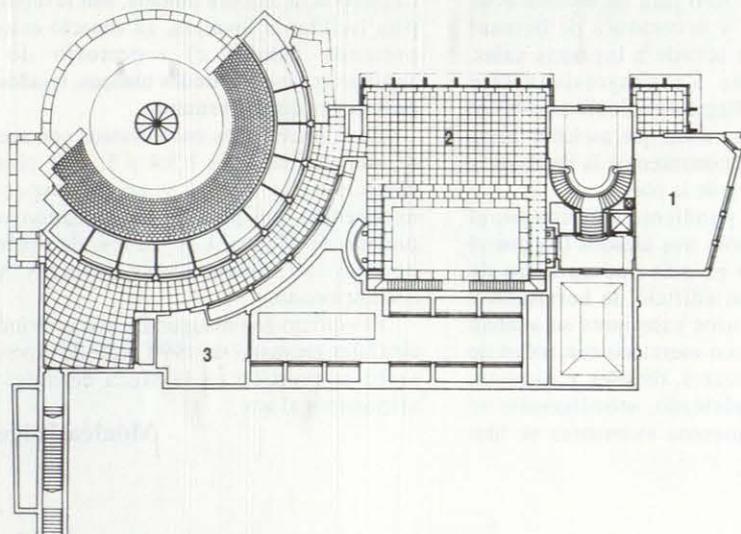
- 1 Entrada
- 2 Dirección
- 3 Cocina
- 4 Vestibulo
- 5 Taquillas
- 6 Rotonda
- 7 Entrada desde la calle
- 8 Almacén

**Entresuelo**

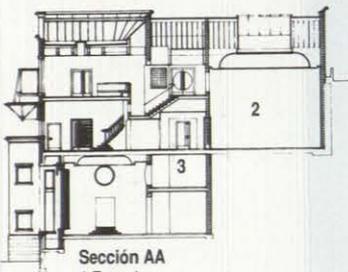
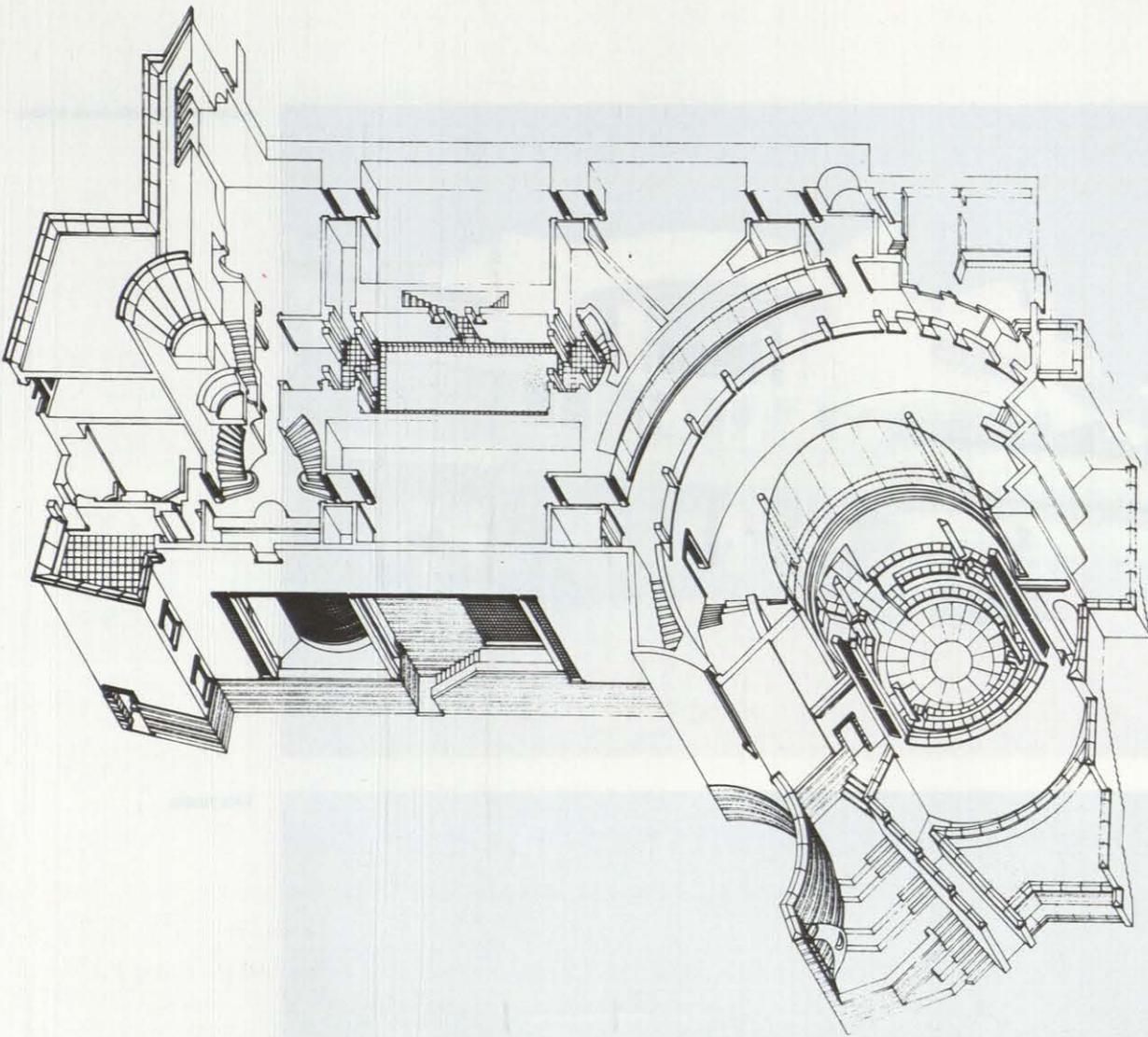
- 1 Galería de esculturas
- 2 Aula
- 3 Vigilantes
- 4 Librería

**Planta segunda**

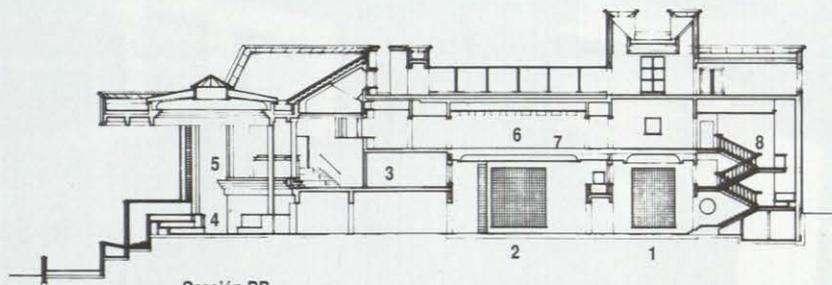
- 1 Entrada
- 2 Información
- 3 Galería 1
- 4 Galería 2
- 5 Sala de restauración
- 6 Galería 3
- 7 Patio
- 8 Galería 4
- 9 Galería 5

**Ático**

- 1 Restaurante
- 2 Azotea
- 3 Máquinas

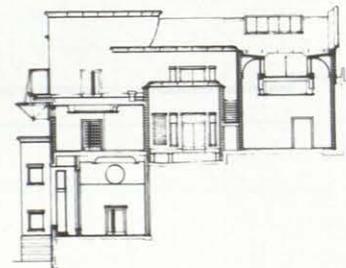
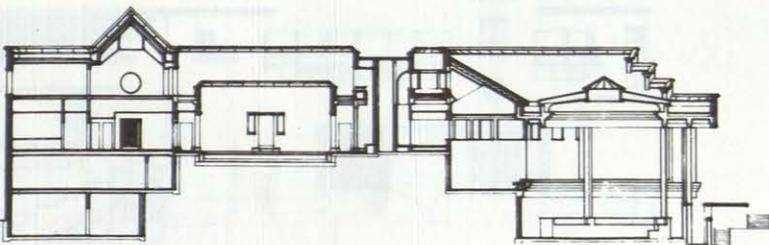


Sección AA
 1 Entrada
 2 Galería 5
 3 Librería



Sección BB
 1 Entrada
 2 Vestíbulo
 3 Aula
 4 Rotondo

5 Galería de escultura
 6 Galería
 7 Ático
 8 Restaurante



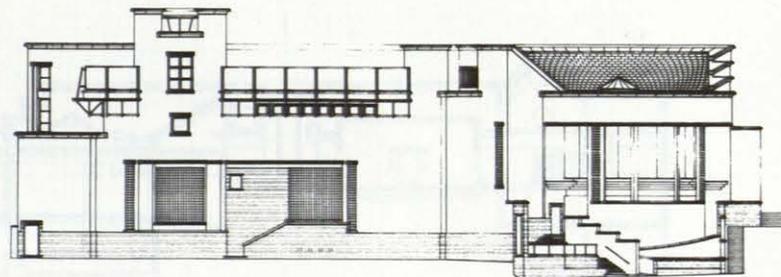
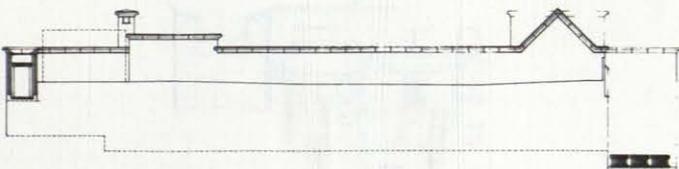


Alzado principal visto desde la playa.



Vista trasera.

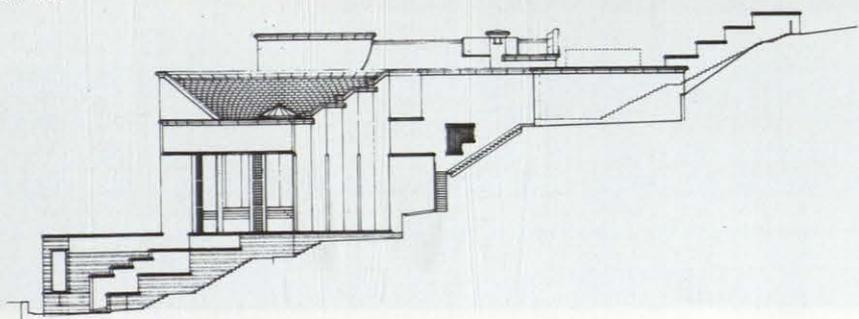
Alzado desde la calle (desde el mar); lado oeste.



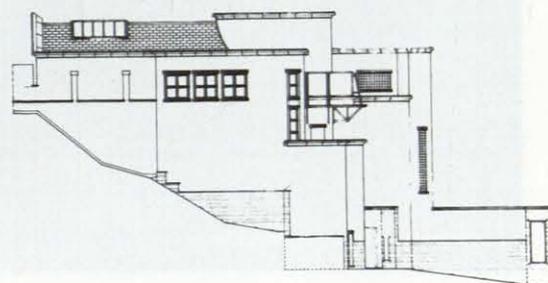
Sala 2, separada de la galería por un muro de vidrio.

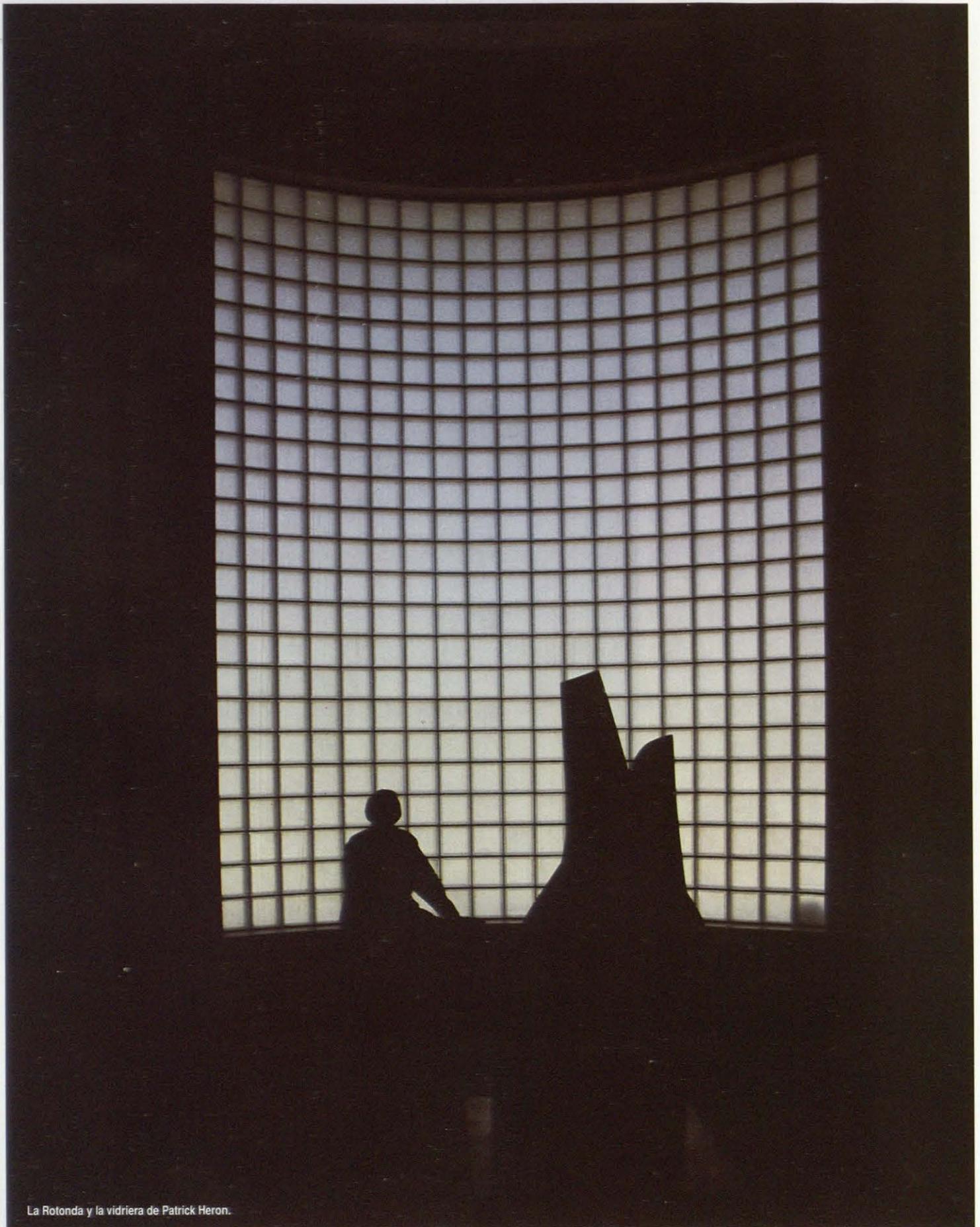


Alzado sur



Alzado norte





La Rotonda y la vidriera de Patrick Heron.

Cine Europa

C/ Bravo Murillo, 160. MADRID

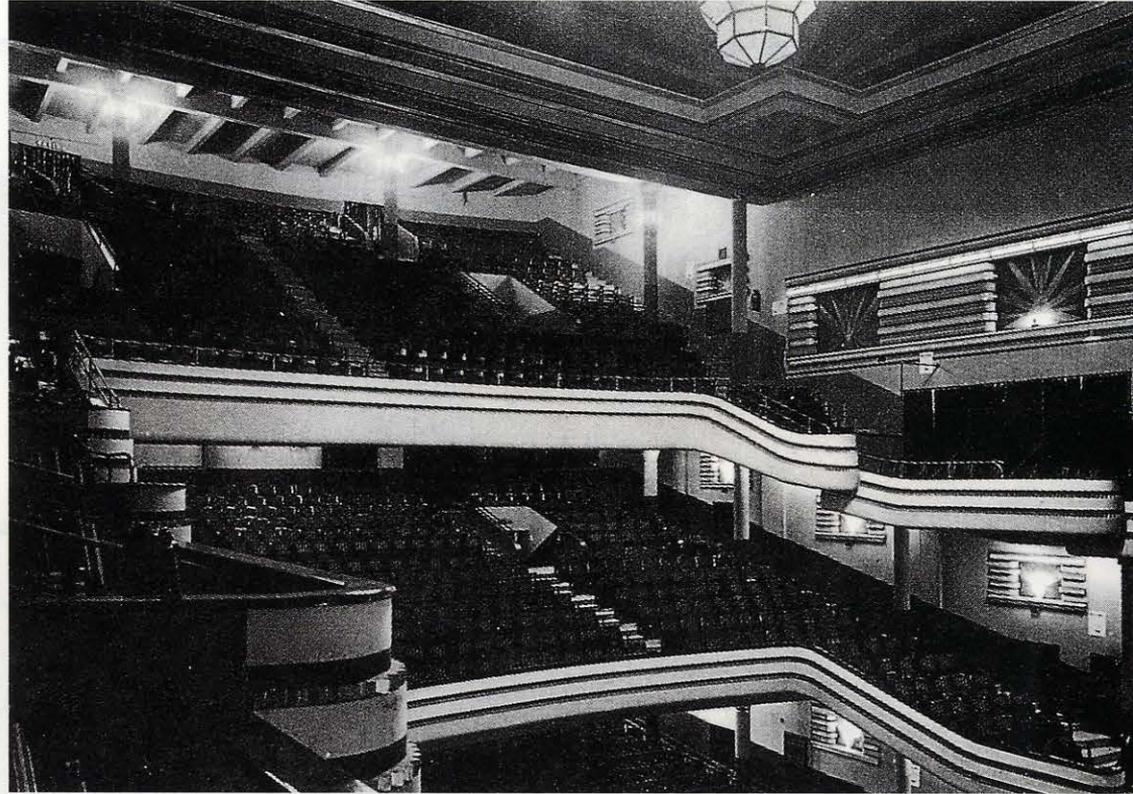
Arquitectos: Luis Gutiérrez soto

Proyecto: Mayo 1928

El cine Europa, construido en la calle de Bravo Murillo, 160, de Madrid, fue proyectado en 1928 por Luis Gutiérrez Soto. En la abundante producción de su autor representa un paso decidido hacia la variante expresionista de su racionalismo ecléctico. Sólo dos años posterior al Cine Callao y dos anterior al Barceló, se sitúa como un punto de inflexión significativo en su trayectoria anterior a la Guerra. En la llamada "generación de 1925" a la que Gutiérrez Soto pertenece cronológicamente, pues obtuvo su título en 1923, ocupa un puesto un tanto marginal desde el punto de vista ideológico, pero central en cuanto que representa, seguramente mejor que ningún otro de sus componentes, las contradicciones a las que se tuvo que enfrentar ese grupo generacional. Formado en la tradición ecléctica de corte clasicista y monumental, influido por tendencias regionalistas, asumió la corriente racionalista con un extraordinario desparpajo, como una variante nueva de su eclecticismo general. Es precisamente el aspecto novedoso lo que mueve al autor a apostar decididamente por el Déco, recién importado desde la Exposición de París de 1925, en el Cine Callao y a variar el rumbo, con el mismo entusiasmo, hacia matices claramente expresionistas en el Cine Europa.

Si las primeras obras decididamente racionalistas en España se producen en torno a 1927 (Gasolinera "Porto Pi", Rincón de Goya, Casa del Marqués de Villora), el proyecto del Cine Europa, en 1928, es una tempranísima aportación - y de extraordinaria calidad, en ese sentido -, contemporánea de la Casa Vilaró de Illescas y anterior al Club Náutico de Aizpurúa y Labayen y al Capitol de Feduchi y Eced.

Curiosamente, no fue valorada en su época como una obra de primera línea, seguramente "tapada" su fama por el más completo resultado del cine Barceló entre las obras del mismo autor. No fue publicada en las revistas especializadas, hasta que en 1971 apareció mi trabajo sobre Gutiérrez Soto en "Hogar y Arquitectura". En la obra "completa" editada por el COAM en 1978, sus autores se lamentaban del hecho de no existir los planos del edificio en el archivo del arquitecto, entonces ya fallecido, razón por la cual no aparecían en esa publicación.



Si en su época no consiguió la fama que merecía, la crítica posterior tampoco prestó atención a la obra racionalista de Gutiérrez Soto, bien porque sólo aceptaba su trabajo autárquico y posterior o porque se rechazaba automáticamente la obra de un personaje tan ligado a una ideología desprestigiada desde la "intelligentsia". Próximos los años 70, se comenzó a revalorizar el trabajo global de Gutiérrez Soto. Prueba de ello fueron los números monográficos de Hogar y Arquitectura (1971) y Nueva Forma (1972), las revistas dirigidas por Carlos Flores y Juan Daniel Fullaondo respectivamente y el libro ya citado (1978), que el COAM dedicó a su obra.

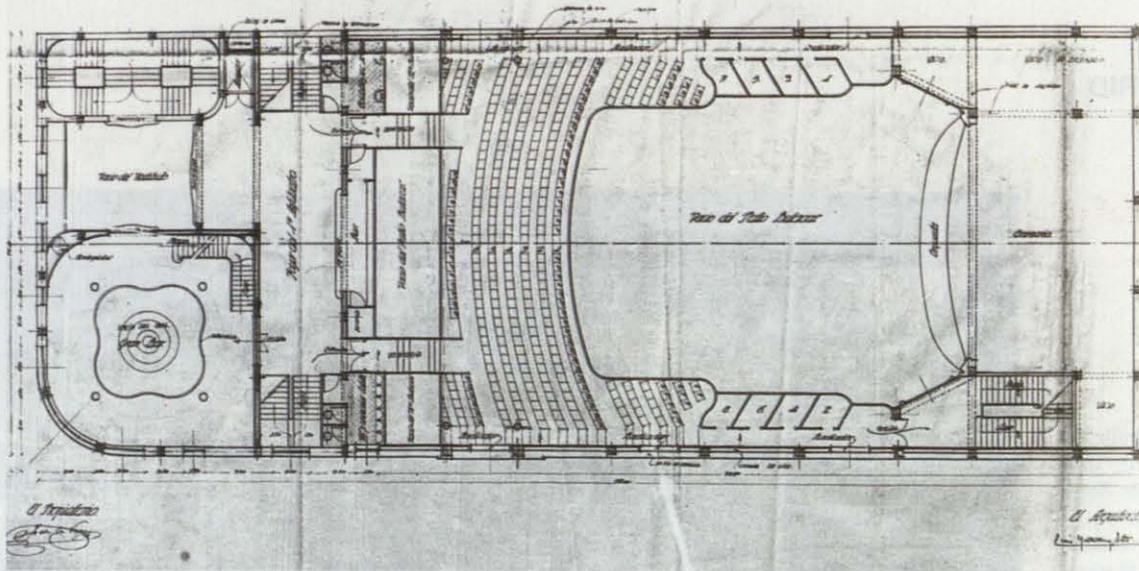
El especial valor que otorgamos a este edificio estriba en su temprana adaptación, entre nosotros, del expresionismo europeo, y en la libertad con que el autor interpreta, de forma característica en él, los elementos de procedencia diversa. El avance respecto al Callao es "espectacular". Como apunta Fernández Muñoz, el cambio afecta al planteamiento mismo del tipo edificatorio. Aunque aún las piezas parecen simplemente yuxtapuestas entre sí (accesos, vestíbulo y Sala), el espacio interior se percibe como algo unitario y compuesto al mismo tiempo gracias al movimiento ondulante de su vacío, provocado por los antepechos de los pisos

superiores, que va ensanchándose hacia la embocadura.

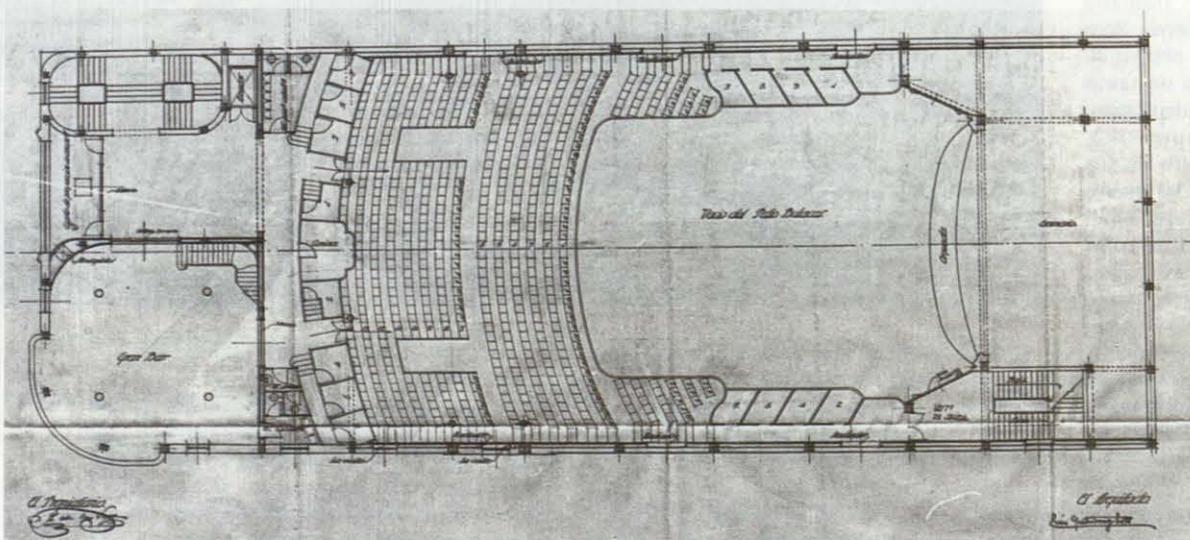
El empleo de esas piezas, que dan espesor al muro lateral, es el "leit-motiv" también de la fachada, en la que se articulan las del plano y de la cornisa del ático, que en su retranqueo a Bravo Murillo, el lado más estrecho de un solar alargado, se consigue gracias a la prolongación que provoca el tratamiento de la esquina que, al no individualizarse en primer plano en vertical, se convierte en desarrollo horizontal de la fachada. La habilidad en el uso de los recursos compositivos por parte de Gutiérrez Soto es paralela a la demostrada en la incorporación de estilos expresionistas y Déco en un inconfundible racionalismo, "de autor", que se ha apropiado de lo ajeno para mostrar su propio carácter. El excepcional interior y su potente y dramático exterior, en grave peligro de desaparición por abandono, añaden a su calidad la fecha temprana, prácticamente pionera en el racionalismo español.

Los documentos que ofrecemos a continuación, pertenecen al Archivo de Villa (ASA: 26/394/6 y 26/395/22) y proceden del Archivo Histórico del COAM. Recogen el proyecto presentado para la obtención de Licencia Municipal, firmado el 28 de mayo de 1928.

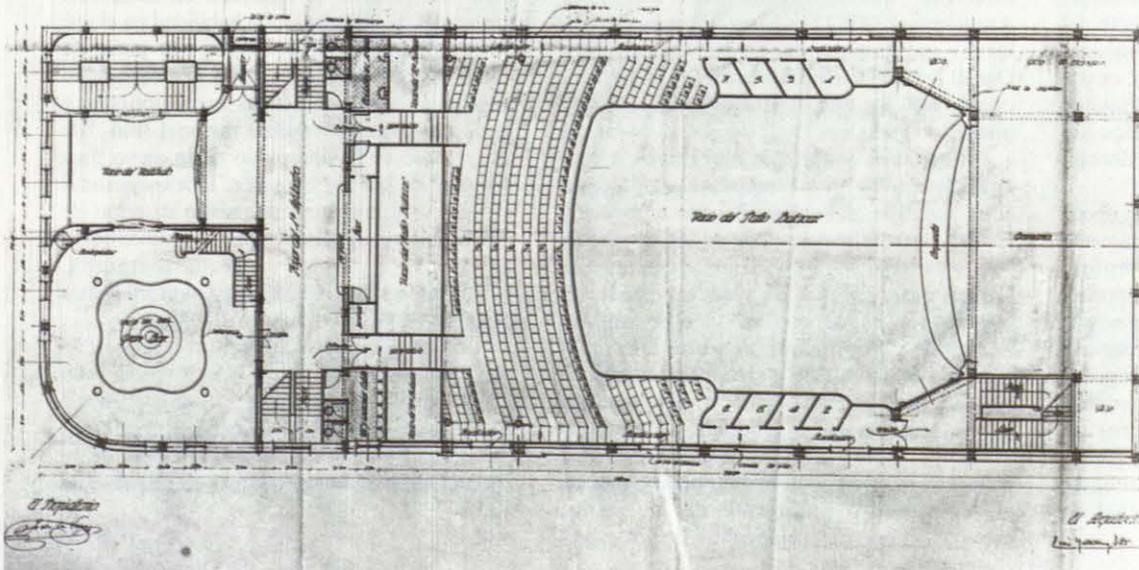
M.A.B.



Planta primera



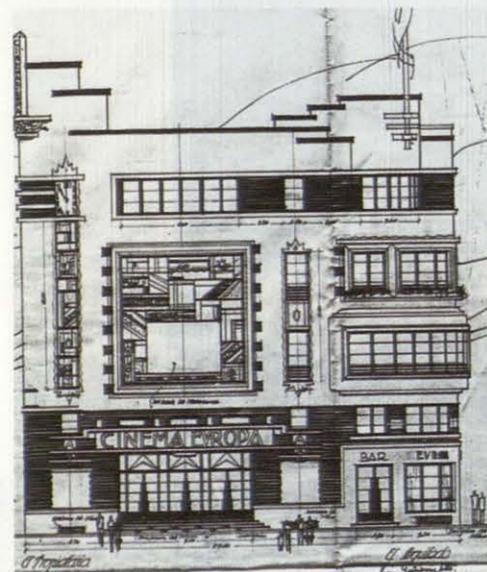
Planta segunda



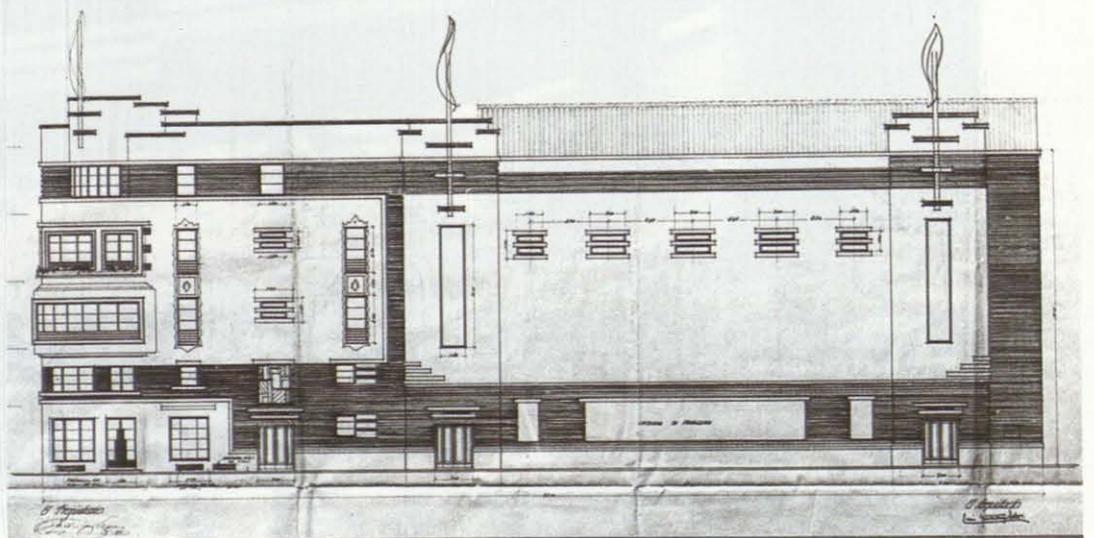
Sección



Cine Europa. Madrid (1928)



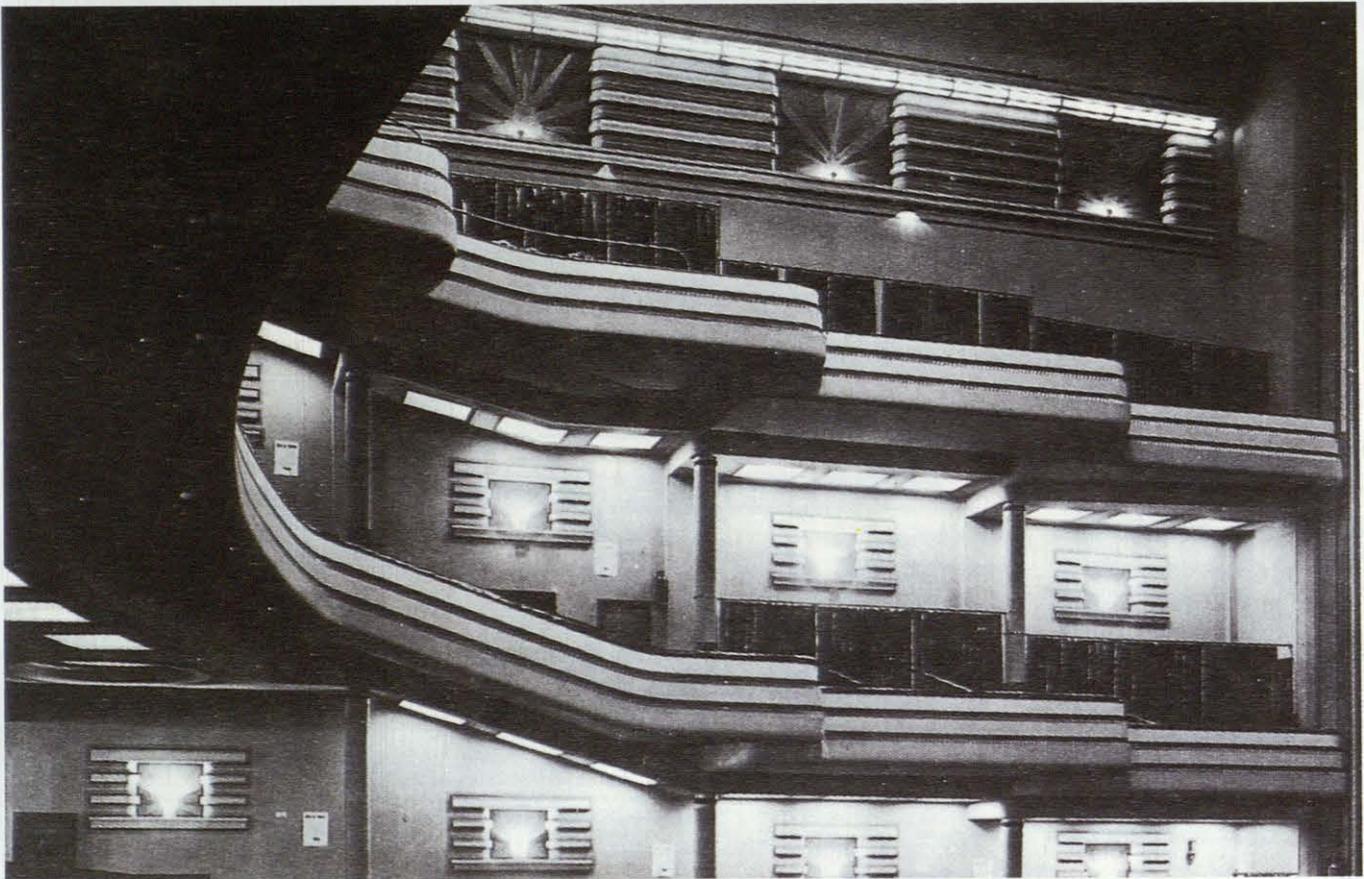
Fachada principal



Fachada lateral



Exterior del cine Europa tras su reforma en los años 50.



Interior en la época inaugural.

CONCURSOS

PREMIOS DE URBANISMO, ARQUITECTURA Y OBRA PÚBLICA

Ayuntamiento de Madrid 1985-1993

Una consideración panorámica

Ahora que parece que los profesionales de Madrid consideran por fin los Premios del Ayuntamiento una cita tradicional y obligada, como demuestra la concurrencia creciente, resulta no sólo posible sino además pertinente intentar una lectura de su trayectoria que permita desde una consideración general una visión diferente de aquella que se puede apreciar en el cuerpo a cuerpo que supone enfrentarse a los Premios en su dimensión anual, más propia de la crítica y de la reseña periodística.

La importancia de éstos premios no radica sólo en ser una cita profesional desde la recuperación en 1985 de una tradición interrumpida sino especialmente en la intención con que tal recuperación se justifica: hacer ver a la opinión pública el punto de vista de los especialistas al calificar estos proyectos y realizaciones de mayor interés desde su óptica de profesionales de la arquitectura, la ingeniería y la crítica. Ésta es su intención; pero también su responsabilidad. Y en la satisfacción de este importante cometido hay que indagar la utilidad y sentido de los Premios.

En estos ocho años, el Premio no ha escapado, como ninguno puede hacerlo, a la sensación de que por el camino se van quedando cosas que no acceden, por casualidad, desconocimiento o falta de atención, a la fase final de reuniones del Jurado. Pero lo cierto es que, al contemplar la lista de los premiados a lo largo de todos estos años y de los jurados que los han seleccionado, se aprecia que si algo empaña su historia es la imposible calidad homogénea de tan amplia lista de galardones. Esta visión, más fácil de percibir en el tiempo que cuando un jurado se enfrenta a unas obras acompañadas del empuje sugerente de la novedad, no debe ensombrecer la evidencia de que son muy pocas las obras de interés que han escapado al galardón. El resultado compone un abanico importante, rico en propuestas y trabajos de diferentes escalas y capacidad para redefinir la ciudad desde un mosaico de citas, piezas de un rompecabezas que reconstruye una visión de la ciudad que nos es devuelta con sus aciertos y errores convertidos en algo muy nuestro. Y es que la insatisfacción con la que muchas veces es percibido este rompecabezas del que no todas sus piezas nos agradan, se torna en frustración ante la evidencia de su sinceridad.

Y si el recurso fácil de la crítica es lamen-

tarse por la ciudad que estos premios están sacando a la luz, el verdadero lamento debería ser por la transparente evidencia de que es esa y no otra la ciudad que estamos construyendo. Pues, insisto, los premios dejan muy poco o nada fuera de sus cada vez más largas listas de galardonados. (La ausencia de la Estación de Atocha, de Rafael Moneo, en esta lista se ha convertido en la excepción que confirma la regla; y prueba de ello es que fue más noticia su exclusión que ninguno de los galardones anteriores.)

A todos corresponde, y especialmente a los que tienen capacidad para influir con sus decisiones en la calidad del medio construido, recoger su parte de los frutos y asumir su responsabilidad.

En este sentido, y es de justicia recordarlo, al contemplar los premios en la distancia se observa el importante papel que la administración desempeña como promotora de la arquitectura más galardonada. Y aunque todos esperamos de ella aún un compromiso más amplio e intencionado, sorprende su comparación con la mínima presencia del sector privado entre las propuestas galardonadas. He aquí un fenómeno sobre el que el Ayuntamiento y estos Premios podría actuar con una rentabilidad notable; pues, si exceptuamos tiendas y rehabilitaciones, la escasez de edificios de nueva planta promovidos por el sector privado, demuestra la falta de confianza de esta importante fuerza económica en los arquitectos de prestigio, que puede afirmarse que siguen realizando sus mejores obras al abrigo de la administración.

Ello significa que si los premios tienen la madurez que parece que tienen y el Ayuntamiento está dispuesto a asumir su propio programa de difusión y promoción de la calidad arquitectónica, puede desde ahora mismo actuar con el convencimiento de que no es cierto que toda ciudad tiene la arquitectura que se merece, como si de un imponderable se tratara, sino aquella que deliberadamente fomenta y presenta como ejemplar. Los Premios del Ayuntamiento son ya un dispositivo apto para ello, que ha costado varios años poner a punto. Tanto trabajo, seguro que a veces también ingrato, debe ser aprovechado para obtener el máximo rendimiento hasta recuperar el orgullo por la arquitectura de nuestra ciudad.

Ariadna Cantis

La composición de los jurados ha contado con miembros de la talla de: Juan Benet, Francisco Calvo Serraller, Julio Cano Lasso, José Antonio Fernández Ordóñez, Alejandro de la Sota, Ángel González, Estanislao Pérez Pita, Salvador Pérez Arroyo, Luis Carandell, Víctor López Cotelo, Carlos Sambricio, Mariano Bayón, Antonio Fernández Alba, José Antonio Corrales y Pedro Navascúes, entre otros, quienes a lo largo de las ocho convocatorias han ido otorgando hasta un total de 124 distinciones entre trabajos premiados y mencionados. A pesar de esta breve andadura, los Premios del Ayuntamiento de Madrid han cubierto casi todos los nombres que componen el panorama de la mejor arquitectura madrileña: arquitectos consagrados, como Alberto Campo Baeza, Jerónimo Junquera y Estanislao Pérez Pita, Salvador Pérez Arroyo, Mariano Bayón, Juan Navarro Baldeweg, Rafael Moneo, Javier Sáenz de Oiza, José Antonio Corrales; pertenecientes a las vanguardias de las generaciones más renovadoras, como Juan Mera y Jesús San Vicente, Blanca Lleó y Pedro Urzaiz, Pedro Feduchi y Luis Moreno, Álvaro Soto y Javier Maroto, Juan Herreros e Iñaki Ábalos, Gabriel Allende, Ángel Fernández Alba, Atxuamann, Andrés Cánovas y Nicolás Maruri, Juan Pablo Rodríguez Fradey, Ángel Cruz, César Ruiz Larrea y Enrique Álvarez Sala, Carlos Rubio Carvajal, Javier Vellés; críticos e investigadores de la solvencia de Pedro Moleón, Fernando de Terán, José María Ezquiaga, Juan Antonio Cortés, Javier Frechilla, Equipo Madrid, Beatriz Blasco, Matilde Verdú, José María Barbeito, Carlos Flores; e incluso aquellos profesionales foráneos que nuestra ciudad ha tenido la fortuna de acoger, aumentando así la riqueza de su patrimonio: Enric Miralles, Antonio Cruz y Antonio Ortiz, Pep Bonet, Joan Pol y Joan Verger, Tonet Sunyer, Josep Llinás, Mark Fenwick, José Ignacio Linazasoro, ...

A.C.

Premios de urbanismo, arquitectura y obra pública 1993

Una visión completa

Ofrecemos en estas páginas una relación completa de los premios de urbanismo, arquitectura y obra pública correspondientes al año 1993.

La composición del jurado en esta última edición ha sido: Eduardo González Velayos, Arquitecto Técnico; José Medem Sanjuan y Pablo Bueno Sainz, Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos; José Antonio Corrales Gutiérrez y José Yzuel Giménez, Arquitectos; Amando de Miguel Rodríguez, Sociólogo; Pedro Navascués Palacio, Historiador.

En esta edición, los premios se estructuraron en doce apartados y se establecieron en las bases un premio y tres menciones en cada uno. Un total de treinta y tres trabajos, proyectos y obras componen en esta edición el riquísimo registro de actuaciones que ha merecido el reconocimiento y consideración del Jurado.

En reunión celebrada el día 30 de mayo de 1994 el jurado estableció el siguiente fallo:

A. PLANEAMIENTO URBANÍSTICO

Premiado

Programa de Actuación Urbanística y Plan Parcial del "Ensanche de Carabanchel" (PAU II.6).

Autor: Juan A. Barrado González.

Promotor: Gerencia Municipal de Urbanismo del Ayuntamiento de Madrid.

Mencionados

■ Plan Parcial II.1 "Los Corrales".

Autor: Juan A. Ridruejo Brieva.

Promotor: Comisión Gestora de la Junta de Compensación.

■ Plan Parcial II.5 "Ensanche Este-Pavones Este".

Autores: Fernando Contreras Gayoso e Ignacio Muñoz-Rojas Alarcón.

Promotores: Instituto de la Vivienda de Madrid de la CAM. Iniciativa y Gestión de Servicios, S.A. y Vallehermoso, S.A.

■ Programa de Actuación Urbanística y Plan Parcial del "Ensanche Villa de Vallecas" (PAU II.5).

Autores: Fernando Terán Troyano y Juan A. Santamera Sánchez.

Promotor: Gerencia Municipal de Urbanismo del Ayuntamiento de Madrid.

B. URBANIZACIÓN DE ESPACIOS PÚBLICOS

Premiado

"Aparcamiento en superficie de la calle del Cobre".

Autor: Martín Colomé Montañés.

Promotor: Consorcio Urbanístico Pasillo Verde Ferroviario de Madrid.

Mencionados

■ Paseo peatonal elevado "Puerta del Sur", que conecta los Parques del Sur y de Tierno Galván.

Autor: Luis Mora Gutiérrez.

Promotor: Consorcio Urbanístico Pasillo Verde Ferroviario de Madrid.

C. ELEMENTOS COMPONENTES DEL ESPACIO PÚBLICO

Premiado

"Mural en la plaza de Fernández Ladreda esquina con la calle de Marcelo Usera".

Autor: Diego Fernández de Moya Martín.

Promotor: Instituto de la Vivienda de Madrid de la CAM.

Mencionados

■ "Sistema de cerramiento para el ámbito del Pasillo Verde Ferroviario".

Autor: Consorcio Urbanístico Pasillo Verde Ferroviario de Madrid.

Promotor: Consorcio Urbanístico Pasillo Verde Ferroviario de Madrid.

■ "Conjunto de actuaciones de conservación y restauración de monumentos públicos".

Autor: Departamento de Conservación de Edificaciones de la Dirección de Servicios de Infraestructuras del Área de Vivienda, Obras e Infraestructuras del Ayuntamiento de Madrid.

Promotor: Área de Vivienda, Obras e Infraestructuras del Ayuntamiento de Madrid.

■ Deportivo de "La Bombilla".

Autores: Margarita Massó López y Gonzalo Riveiro Pita.

Promotor: Consorcio Urbanístico Pasillo Verde Ferroviario de Madrid.

D. INFRAESTRUCTURAS BÁSICAS Y DE TRANSPORTE

Premiado

Declarado desierto.

Mencionados

■ "Paso elevado de la carretera de Toledo sobre la avenida de Los Poblados".

Autores: Juan L. Alcalá Sánchez, Fernando Catalá Moreno y Joaquín Marín Arce.

Promotor: Área de Vivienda, Obras e Infraestructuras del Ayuntamiento de Madrid.

E. EDIFICIOS DE NUEVA PLANTA

Premiado

"Invernadero de Exhibición en el Real Jardín Botánico".

Autor: Ángel Fernández Alba.

Promotor: Consejo Superior de Investigaciones Científicas del Ministerio de Educación y Ciencia.

Mencionados

■ "Biblioteca Universitaria de la UNED" en la Ciudad Universitaria.

Autor: José Ignacio Linazasoro Rodríguez.

Promotor: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

■ "Edificio Industrial" en la calle Alcalá, 506.

Autores: Julio Cano Laso, Diego Cano Pintos y Gonzalo Cano Pintos.

Promotor: Inmobiliaria Arinsa.

■ "Edificio para Centro de Proceso de Datos" en la calle Mateo Inurria, 15.

Autores: Jesús M. Velasco Ruiz, Pablo Carvajal Urquijo, Luis García-Germán Polanco y Francisco J. Vigaray Matías.

Promotor: Barclays Bank, S.A.E.

F. EDIFICIOS O CONJUNTOS RESTAURADOS O REHABILITADOS

Premiado

Rehabilitación de edificio para sede del "Consejo Británico" en la calle General Martínez Campos, 31.

Autores: Reid Fenwick asociados y Jestico & Whiles.

Promotor: The British Council.

Mencionados

■ Remodelación de la "Biblioteca Nacional".

Autores: Jerónimo Junquera García del Diestro y Estanislao Pérez Pita.

Promotor: Organismo Autónomo Biblioteca Nacional del Ministerio de Cultura.

■ Remodelación de "Edificio de Oficinas" en el paseo de la Castellana, 110.

Nueva sede del Consejo Británico

Premio del Ayuntamiento de Madrid 1993

Arquitectos: José María Gutiérrez y José María Gutiérrez

Autor: Rafael de la Hoz Castany.
Promotor: Longview Especial España, S.A.
 ■ Restauración y rehabilitación del "Palacio de Longoria" en la calle Fernando VI, 4.
Autor: Santiago Fajardo Cabeza.
Promotor: Sociedad General de Autores de España.

G. LOCALES COMERCIALES

Premiado
 Declarado desierto.

Mencionados

■ Tienda de moda "Ekseption" en la calle Concha Espina, 14.
Autor: Eduard Samsó Queraltó.
Promotor: Conan Rey, S.A.
 ■ Acondicionamiento de la planta baja del edificio de la "Fundación Santillana" en la calle Méndez Núñez, 17.
Autor: Gabriel Allende y Gil de Biedma.
Promotor: Fundación Santillana.

H. ACTUACIONES TEMPORALES

Premiado
 ■ Exposición "Renzo Piano. Building Workshop" en la Arquería de los Nuevos Ministerios.
Autor: Renzo Piano.
Promotor: Dirección General para la Vivienda, el Urbanismo y la Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente.

Mencionados

■ Diseño General de la feria "Arco 93".
Autores: Atxu Amann Alcocer, Andrés Cánovas Alcaraz y Nicolás Maruri Mendoza.
Promotor: Institución Ferial de Madrid.
 ■ Exposición "Arne Jacobsen 1902-1971" en la Arquería de los Nuevos Ministerios.
Autores: Javier Maroto Ramos

y Alvaro Soto Aguirre.
Promotor: Dirección General para la Vivienda, el Urbanismo y la Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, Transporte y Medio Ambiente.
 ■ Exposición "Desde Occidente. 70 años de la Revista de Occidente" en el Círculo de Bellas Artes.
Autores: Juan Pablo Rodríguez Frade y Ángel Cruz Plaza.
Promotor: Fundación José Ortega y Gasset.

I. MEDIOS DE DIFUSIÓN

Premiado
 ■ Colección "Madrid Restaura en Comunidad".
Autores: Carlos Bustos Moreno y Javier Gutiérrez Marcos.
Promotor: Consejería de Educación y Cultura de la CAM.

Mencionados

■ "Madrid Futuro", publicación divulgativa del Plan Estratégico de Madrid.
Autores: Dimas García Moreno y Jesús San Vicente Domingo.
Promotor: Promadrid, S. A.
 ■ Revista "Urbanismo n.º 20", número monográfico dedicado al avance de la revisión del Plan General de Ordenación Urbana de Madrid.
Autores: Abel Enguita Puebla, Fernando Nasarre y de Goicoechea y Luis Rodríguez-Avial Llardent.
Promotor: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

J. INVESTIGACIÓN URBANA

Premiado
 ■ "Anales del Instituto de Estudios Madrileños, Tomo XXXIII, Año 1993", volumen en el que quiere personificar se el reconocimiento a una histórica labor de fomento de investigaciones relativas a temas madrileños.
Autor: Instituto de Estudios Madrileños

del Consejo Superior de Investigaciones Científicas del Ministerio de Educación y Ciencia.

K. HISTORIA URBANA

Premiado
 ■ Tesis Doctoral "La Casa Nobiliaria Española de los siglos XVII y XVIII".
Autora: África Martínez Medina.

L. JÓVENES PROFESIONALES

Premiado
 ■ Reestructuración total de "Edificio para Viviendas y Oficinas" en la calle San Bernardo, 81.
Autor: Javier Redondo, Zapata.
Promotor: Internacional Edificadora, S.A.

Mencionados

■ "34 Viviendas de Protección Oficial en el Camino de la Vereda III de Vallecas".
Autor: Víctor Gómez, Gloria Ochoa Fernández y Ángel Panero Pardo.
Promotor: Empresa Municipal de la Vivienda del Ayuntamiento de Madrid.
 ■ "Vivienda unifamiliar racionalista en la calle Eloísa de la Hera, 9".
Autor: Juan Ramón Martín Muñoz.
Promotor: Juan Ramón Martín Muñoz y María Molina Martín.

Documentación cedida por la Gerencia Municipal de Urbanismo del Ayuntamiento de Estudios y Comunicación. Sección Difusión de Actuaciones.

Nueva sede del Consejo Británico

Premio del Ayuntamiento de Madrid 1993

Arquitectos: Reid Fenwick y Asociados

Situación: C/ General Martínez Campos, 31. Madrid.

"La unión entre las dos construcciones, mediante un elemento casi etéreo, evita el contacto entre las dos arquitecturas, intencionadamente alejadas."

El antiguo palacete de la calle de Martínez Campos, que albergó durante mucho tiempo al Instituto Británico, ha renovado su carácter. La intervención, centrada básicamente en su interior, propone una nueva cualidad representativa de la institución cultural que ahora alberga al Consejo Británico. La acertada, aunque drástica, intervención ha cambiado de forma radical la disposición del edificio. Rescata y valora todos aquellos elementos de calidad arquitectónica y ornamental todavía conservados, que en muchas ocasiones permanecían ocultos, e introduce un nuevo lenguaje, el de la arquitectura de nuestro tiempo.

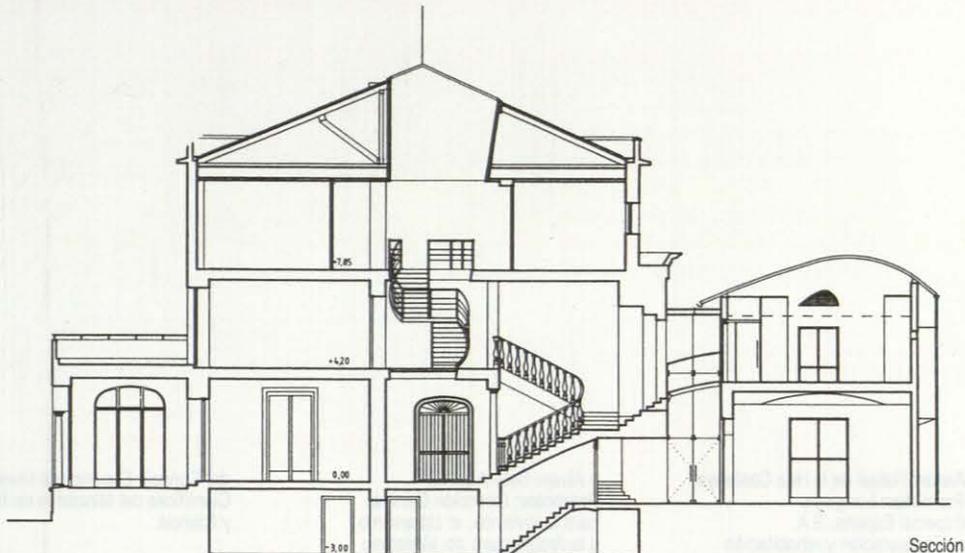
El edificio original sufrió, a lo largo del tiempo, una serie de reformas que supusieron la práctica desaparición de su tipología primitiva. Por un lado se había ampliado con un pequeño pabellón posterior, exento y de dos plantas, desprovisto de atributo arquitectónico alguno. Por otro, la comunicación vertical impedía una relación directa entre las tres plantas del propio palacete.

El problema y su solución

Una escalera de trazado imperial comunicaba únicamente los dos primeros pisos, quedando el último aislado. Su acceso era independiente, a través de una escalera de segundo orden, perteneciente a otra ampliación, también de muy poca fortuna. La distribución interior impedía la entrada de la luz natural más allá de las piezas situadas en la crujía de fachada, lo que suponía un interior triste y oscuro.

La intervención de los arquitectos Reid Fenwick Asociados y Jestico + Whiles consigue, mediante la inclusión de un único elemento central, una relación vertical directa, además de un entendimiento espacial completo y de la luminosidad deseada.

Un tronco de cono invertido y de planta elíptica perfora el edificio, que nace en la cubierta formando un lucernario, recoge una escalera liviana de trazado helicoidal entre las plantas primera y segunda, manifestándose en el techo del vestíbulo principal, en la planta baja, como una superficie traslúcida de chapa perforada. El empleo de este material, también utilizado en la construcción de la escale-



ra, matiza la luz natural que pasa a través del lucernario y evita a la vez una excesiva fuga visual desde dicho vestíbulo principal.

La descompensación del clima interior que esta perforación vertical, rematada por un lucernario, podía introducir, se ha resuelto de forma ingeniosa y sencilla: unos termostatos instalados en el tambor del lucernario controlan el aire caliente que asciende según las necesidades climáticas de cada momento. En invierno se recicla y en verano se expulsa al exterior.

La distribución en planta se genera, ahora, en torno al nuevo espacio central. Unas mamparas de perfilaría metálica y vidrio de dos tonos dividen el espacio, permitiendo su visión completa y reforzando la luminosidad.

Las necesidades de espacio que el nuevo programa demandaba requerían el volumen que contiene el antiguo pabellón añadido. Pero la solución propuesta ahora, un cubo opaco y neutro, y su unión por medio de un elemento casi etéreo, de vidrio transparente y sin perfilaría, evita el contacto de las dos arquitecturas, intencionadamente alejadas. De este modo, la visión completa de la fachada posterior ha quedado recuperada.

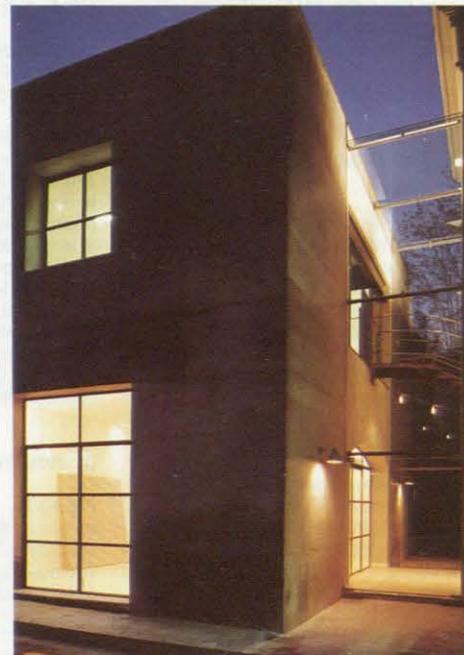
La actuación en el exterior se ha limitado a la restauración y pintura de sus fachadas y a la creación de una plataforma horizontal de granito, que sustituye lo que fue el patio de juegos del Instituto.

En el logrado resultado final han desempeñado un importante papel tanto el diseño de las piezas como la acertada elección de los materiales empleados - básicamente vidrio y acero -, así como el criterio establecido en el empleo de los colores: gris para el

metal, blanco en los paños y elementos concretos con los colores básicos azul y amarillo.

Materiales ligeros y colores neutros constituyen un buen soporte para cualquier obra de arte, y así se ha entendido en el Consejo Británico al incorporar en los vestíbulos de su nueva sede parte de sus fondos de pintura moderna inglesa. De este modo, el carácter emblemático del edificio queda reforzado al contener no sólo usos administrativos y de gestión, sino además obras de arte, como si

Pequeño pabellón y su unión con el palacete.



Primer premio "Hogar-Sur" de arquitectura y urbanismo

ALBERGUE PARA INDIGENTES. SEVILLA

La Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla convocó el pasado mes de abril el Primer Premio "Hogar-Sur" de Arquitectura y Urbanismo, patrocinado por la empresa constructora Hogar-Sur, S.A., invitando a participar a estudiantes de los dos últimos cursos de cualquier Escuela de Arquitectura del país.

Se trataba de aportar, mediante un concurso anual, soluciones desde el ámbito académico a distintos problemas de actualidad en el campo de la Arquitectura y Urbanismo dentro de Andalucía.

Una de las principales necesidades la constituye el colectivo de residentes en la ciudad, vinculados en gran parte a situaciones marginales, cuyo mayor problema reside en no disponer de un abrigo adecuado para pasar la noche.

El objeto del concurso se centraba en la atención a este colectivo mediante el diseño de un albergue municipal de carácter, principalmente, nocturno.

El enunciado hacía especial hincapié en el estudio de una tipología capaz de vincularles durante el tiempo de permanencia en el centro.

Se escogió como emplazamiento un solar en un entorno marginal de la periferia de Sevilla.

El planteamiento del concurso tuvo bastante aceptación entre los estudiantes; se presentaron 114 proyectos.

Fueron otorgados tres primeros premios y dos accésit, con una dotación total de 1.400.000 pesetas, a los siguientes concursantes:

Primer premio

Ana Ordás Hernández (E.T.S.A.M.)

Segundo premio

Sergio Araitarro Ramos (E.T.S.A.M.)

Tercer premio

Juan José Soria Rodríguez (E.T.S.A.M.)

Accésit

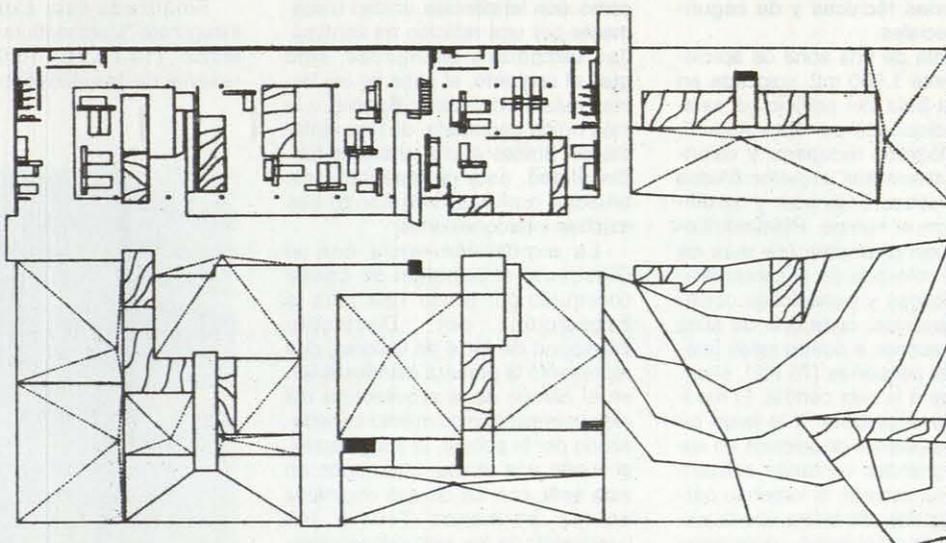
J. Luis Jerez Delgado

Agustín González González

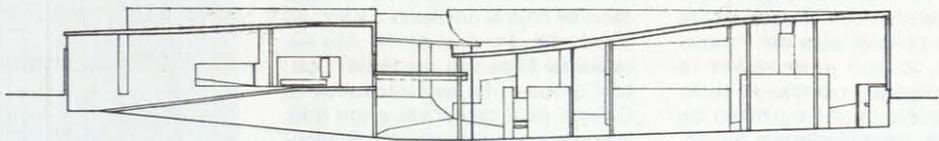
Ana Ordás Hernández



Fotografía de la maqueta.

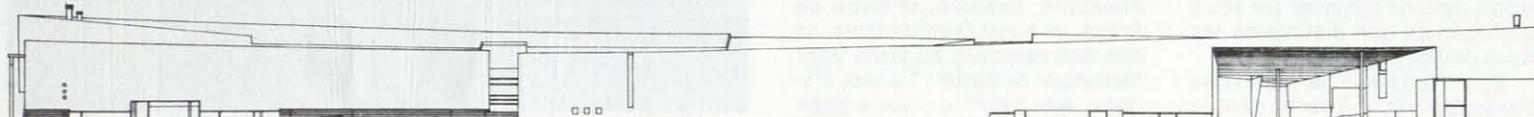


Planta de cubiertas.



Sección transversal.

Alzado principal.



CRÓNICA URBANA

Inauguración de la Galería de la Trienal de Milán

Carmen Murúa

La Trienal de Milán, con sede en el edificio del arquitecto Giovanni Muzio conocido como Palacio del Arte de 1933, ha decidido reavivar a nivel internacional su papel histórico en el campo de la arquitectura y del diseño. A partir de ahora ya no es una institución que tiene una función expositiva cada tres años, sino que se ha transformado en un ente de cultura con proyectos nacionales e internacionales, destinados al desarrollo y la promoción de actividades de investigación, documentación y exposición de una forma continuada. Este importante cambio se ha iniciado con la creación de la "Galería", un espacio específico y particularmente equipado para exposiciones de arquitectura y diseño que requieran unas condiciones técnicas y de seguridad especiales.

Se trata de una zona de aproximadamente 1.500 m², colocada en la planta baja del edificio ya existente y diseñada por Gae Aulenti, que ha logrado recuperar y valorizar los elementos arquitectónicos característicos originales y modificados con el tiempo. Planimétricamente, una gran sala (de más de 200 m²) colocada en el centro divide dos largos y espaciosos corredores paralelos; cada uno de ellos sirve de acceso a cuatro salas laterales más pequeñas (75 m²), situadas frente a la sala central. El recorrido está organizado a lo largo de estos dos pasillos dispuestos en eje con las grandes ventanas existentes que se asoman al inmenso parque Sempione, de forma que la vista se pierde en el jardín, recogiendo la idea de Muzio de abrir el edificio hacia el exterior. Las paredes tienen una altura apropiada para ser soporte de material expositivo; están alineadas con la base de las ventanas perimetrales del Palacio del Arte, lo que permite ver la cubierta original, mientras el suelo es de madera de roble pintado de gris opaco, cromáticamente neutro. El resultado es un espacio ordenado y neutro, pensando en que el continente no debe eclipsar el contenido, pero sin renunciar por ello a la elegancia que distinguen las obras de esta arquitecta italiana.

El rico programa de actividades planeadas por la Trienal para la

Galería se ha inaugurado con "Espressionismo e Nuova Oggettività. La Nuova Architettura Europea degli Anni Venti" (5.11.94 / 11.12.94), una exposición concebida originariamente para el Deutsches Architektur-Museum de Frankfurt, en colaboración con el Museum of Modern Art de New York, pero esta vez ampliada con una versión que profundiza más en la dimensión europea, mostrando la nueva arquitectura alemana de los años Veinte como un punto de referencia fundamental en el complejo debate arquitectónico europeo contemporáneo. El expresionismo y la "neue Sachlichkeit", dos aspectos centrales en aquellos años en los que se iba conformando la arquitectura moderna, se presentan no como dos tendencias unidas únicamente por una relación de continuidad temporal y desligadas, sino que, al contrario, el paso de las formas más excéntricas y bizarras a la más rígida geometría, de una fantasía sin límites a una absoluta funcionalidad, está representado sin bruscas rupturas, vinculando sus muchas interconexiones.

La exposición inicia con el Glashaus, el pabellón de cristal construido por Bruno Taut para la Exposición del Deutscher Werkbund de 1914 en Colonia, que representó la primera manifestación en el campo de la arquitectura del expresionismo, movimiento caracterizado por la poesía, la imaginación, el sueño y la utopía, plasmados en esta sede con los dibujos originales de los hermanos Taut y los Luckhardt, de los pintores-arquitectos Hablick, Finsterlin, de Scharoun, Poelzig. Más adelante viene considerada la reforma de la arquitectura de la vivienda, la idea de la casa racional bajo el emblema del sol, de la luz, del aire para todos, con las casas de Mies van der Rohe, Oud, Le Corbusier. La sala central de la Galería está reservada a los más importantes barrios modelo residenciales construidos a finales de los años Veinte y principios de los Treinta: no sólo el Weißenhof de Alemania; también, el Baba de Praga, el Novy Dum de Brno, la Weerkbundsiedlung de Viena y las Siedlungen de Zürich y Basilea. Por último, este recorrido crítico e histo-

riográfico dedica una parte a la metrópoli contemporánea, particularmente a la ciudad de Berlín en los años Veinte, con los proyectos de Behrens para la reestructuración de la Alexander Platz, los estudios de Hilberseimer, los grandes centros comerciales de Mendelshon y los primeros proyectos para rascacielos de Mies y de Poelzig. El admirable material gráfico, procedente de museos de numerosas ciudades como New York, Chicago, Viena, Berlín, Rotterdam, Praga, París, está constituido por más de trescientos dibujos originales, estuendas maquetas y fotografías de la época, que dan una visión espectacular y coherente de aquellos años decisivos para la arquitectura moderna.

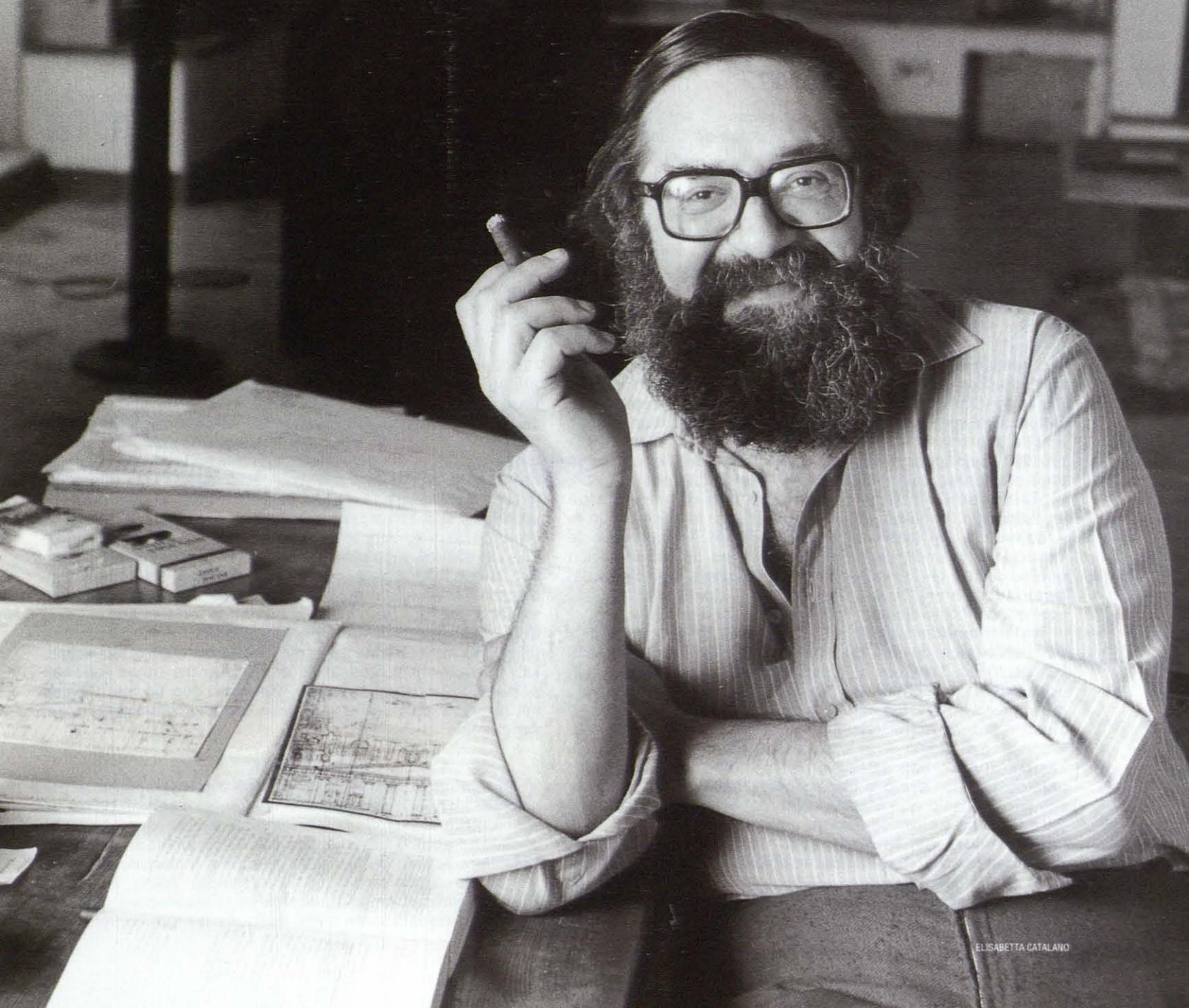
Finalizada esta exposición se inaugurará "L'architettura di Giovanni Muzio" (19.12.94 / 13.02.95), una reseña de los proyectos de este

gran maestro (1883-1982), considerado el máximo exponente del Novecento italiano; poco conocido en España, fue un arquitecto culto, gran constructor y muchas de sus obras, como el Palacio del Arte, cargadas de poesía, se han convertido en puntos de referencia para Milán. Simultáneamente se presentará "Emilio Ambasz, Architettura e design 1973-1993" (20.12.94 / 13.02.94). En el programa de la Galería figuran además "Ricostruzione e sperimentazione. Il design italiano del 1945 al 1963" (16.02.95 / 28.02.95), y más adelante "Il design giapponese: un bilancio 1950-1994" sobre el diseño japonés en las últimas décadas, y las monográficas dedicadas a Giancarlo De Carlo - premiado el pasado año con la medalla de oro del Royal Institute of British Architects -, a Giuseppe Terragni y a Frederick Kiesler.



MANFREDO TAFURI

Manfredo Tafuri (1935-1994) ha sido uno de los más lúcidos y precisos teóricos, historiadores y críticos de la arquitectura en el siglo XX. En su homenaje y recuerdo publicamos a continuación un texto y una "bibliografía tafuriana". Ambos trabajos han sido elaborados por Víctor Pérez Escolano, catedrático de la Escuela de Sevilla y uno de los más serios conocedores de la producción intelectual del maestro italiano.



Me-moriae Enconmium

Conferencia pronunciada el 23 de marzo de 1994 en el Círculo de Bellas Artes de Barcelona, en el ciclo "Per a Manfredo Tafuri" organizado por el Colegio de Arquitectos de Cataluña.

Víctor Pérez Escolano

"Adiós, brillantísimo Moro, y defiende tu Moría con ardor".
(Erasmus, Elogio de la locura, 1508)

"La gente cree que equivocarse es una desgracia; pero es mucho mayor no equivocarse. Yerran por tanto, de medio a medio los que piensan que la felicidad del hombre radica en las cosas. Mas bien depende de la opinión que se tenga de ellas" (Ibidem, p. 89).

El elogio de Manfredo Tafuri nos reúne en estas sesiones organizadas por el Colegio de Arquitectos de Cataluña en el Círculo de Bellas Artes de Barcelona. Sean mis primeras palabras de agradecimiento profundo por haberme invitado a participar en ellas. No esperen de mi intervención más que una modesta muestra de admiración y afecto hacia una personalidad intelectual extraordinaria con quien me unía una antigua amistad de más de veinte años, una relación intermitente pero nunca rota, jalonada por algunos hechos, para mí muy entrañables que, seguramente, han movido a los organizadores de las sesiones a contar con mi presencia entre ustedes. Haberle llevado en 1974 a la Escuela de Arquitectura de Sevilla a dictar un curso sobre la difusión de la arquitectura renacentista, obtener de su generosidad la preparación de un libro, inédito en italiano, de ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII, haber traducido, más o menos, ese Retórica y Experimentalismo y la Arquitectura del Humanismo, ambos aparecidos en 1978, o haber podido reunir en Sevilla en 1991, bajo un ciclo acerca de la Venecia del Renacimiento a los profesores Calabi, Concina, Morachiello, Morresi y Tafuri, el último de la larga y cambiante saga de equipos de investigación formados en el Departamento de Historia de la Arquitectura del Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. Poca cosa, pero expresión sincera de una atracción que se pierde en los orígenes de la compleja trayectoria del historiador Tafuri, cuya biografía interrumpida ahora ha de permanecer como ejemplo de vitalidad y vigilia intelectuales.

No me considero capaz, ni lejanamente, de transmitirles a ustedes el eco de sus pensamientos, ni el aroma de sus iluminaciones. Tampoco es lugar ni tiempo para disquisiciones académicas, un diálogo en las alturas para el que otros, presentes o no a estos actos, están más cualificados. Pero no piensen que mi moría responde al dicho de Epicuro que cita Erasmus en el Elogio de la locura, cabecera de estas palabras. Las de Epicuro son estas: "prefiere pasar por necio y por paleta, que por sabio y displicente". Mas bien se trata de seguir el consejo que Manfredo me daba en su última carta: "bisogna essere stoici ed epicurei insieme".

Se conjura así la burla que el de Rotterdam lanza despiadadamente a los estoicos escritores de libros; esos "que viven en constante tortura: añaden, transforman, suprimen, vuelven a poner, rehacen, aclaran, lo enseñan a los amigos, lo liman durante nueve años y nunca están satisfechos". No se

trata de suscribir el opuesto que la moría celebra como el de su cuerda, el "que es tanto más feliz cuantos más disparates dice".

La locura tafuriana, siendo mitad estoica mitad epicúrea, responde al raro ejército de los Erasmo, Moro, o nuestro Benito Arias Montano. A su peña de Alajar me dirigí el pasado domingo a recordar cómo tensión y calma, Flandes y Alajar, estudio y escritura, Felipe II y paisaje, formas de su Moría, nos permiten entender algunas cosas de la felicidad.

¡Feliz Manfredo, que no cejó en el "lavoro con gioia e maggiore impegno"! En una de las substanciosas entrevistas que de tiempo en tiempo aceptaba publicar, la que Mercedes Daguerre y Giulio Lupo publicaron en el número 5 de marzo de 1985 de la revista bonaerense Materiales, hacía una explícita referencia autobiográfica a sus inicios, como alumno en Roma, en el estudio de la historia de la arquitectura. Dice: "Entré en la Facultad de Arquitectura en el curso 1953-54 y tenía ante mí dos textos: la Historia de la Arquitectura Moderna de Bruno Zevi, que había sido publicada en el 50, y Gropius y la Bauhaus de Giulio Carlo Argan, publicado en el 51, que a mi juicio es un libro de respuesta a Zevi. Creo que los dos son grandes textos de historia, grandes construcciones históricas que tienen una característica en común -que constituye también su grandeza-: la absoluta ausencia de análisis filológico.../ Argan usaba muchísimo las citas, por lo que parecía altamente científico. Sólo más tarde uno se daba cuenta de que sus referencias de los textos de Gropius habían sido hechas tomando citas de 1919, siguiendo con otra del 30, luego saltaba a otra del 23, etc., como si en la obra de Gropius no existiera un desarrollo interno". Rescatando esta referencia juvenil de Manfredo Tafuri es como pienso que debiera proseguir con estas breves palabras. Poniendo en valor el propio desarrollo interno de su obra, que no es otro que el de su vida como testigo vivísimo de esta segunda mitad del siglo XX. No es que vaya a caer ahora, después de anunciar mi disposición contraria, en la temeridad de desentrañar tamaño vicisitud -quienes se pongan a la tarea la tendrán ardua-, sino que, emboscado en la brevedad del acto y su naturaleza personal, me permitiré esbozar, al hilo de cuatro recuerdos, las correspondientes enseñanzas, entre otras muchas posibles, que cabría aplicarse. Es decir, que no me hubiese venido nada mal hacerlo si hubiese contado con la disposición adecuada.

Mi lectura de los trabajos de Tafuri fue temprana y, por coincidir mi época de estudiante, ya con un cierto propósito de aplicarme a la historia, especialmente apasionada. Aquellos iniciales trabajos urbanísticos con Giorgio Piccinato sobre Helsinki o acerca de la ciudad territorio, inmediatamente su tesi di laurea acerca de Ludovico Quaroni (1964), su primer libro, así como el inmediato acerca de la arquitectura moderna japonesa, traducido en 1968 después de sus comentarios

acerca de la catedral de Amiens (1966), con los que llegaba, una curiosidad que vale recordar, por vez primera a la lengua castellana.

También en 1966 había aparecido un nuevo libro importante, *L'architettura del manierismo nel cinquecento europeo*, una reflexión marcada por el énfasis historiográfico y conceptual habido entonces acerca del manierismo. Pasado y presente se habían constituido desde el principio en objeto de la atención tafuriana, Los Quaderni del ISAUR recogían desde muy temprano esos estudios de aproximación filológica, entre los que Borromini emerge enseguida, ya en 1965; y en 1969 aparece la primera edición de su Jacopo Sansovino e *l'architettura del 500 a Venezia*: el enganche con Venecia se afirma. Ese mismo año, tras el Manierismo será la voz Rinascimento en el Dizionario di Architettura e Urbanistica la que se convierta en un volumen propedeúico independiente, *L'architettura dell'Umanesimo*.

Son escritos iniciados en esos años, artículos aparecidos entre 1967 y 1973, los que serían destinados a formar el libro sevillano *Retórica y experimentalismo*. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII. Retórica, como arte general de la comunicación, ciencia metodológica constitutiva de todo "discurso" o "disciplina"; experimentalismo, como intenso autocrítico de la comunicación artística, como exploración de los límites a los que es lícito extender la invención lingüística.

Los énfasis interpretativos aún respondían a diversos estímulos. Una atracción práctica que venía generando una inquietud teórica. El estado de insatisfacción sólo puede ser enfrentado como un desafío. La historia entera debía ser vuelta a analizar completamente.

Escrito desde 1964 y publicado en 1968, *Teorías e Historia de la Arquitectura* es ese punto y aparte. Ese punto que - él mismo lo dijo en su entrevista con François Véry (1976) - "uno está obligado a crearse en ciertos momentos de la vida", cuando, sin raíces en ninguna parte, "negado" por la Universidad italiana, basculaba entre Milán y Palermo.

Teorías e historia corona el esfuerzo para dar una respuesta a los arquitectos, que se dirige a la historia en busca de un programa o, al menos, de alguna guía teórica. Lei y releí insistentemente este libro durante 1971 y 1972 (ese año apareció la versión castellana), dedicándole una larguísima reseña/análisis en *Hogar y Arquitectura* (1973). Bastante después sería Tomás Llorens, quien más críticamente escribiría entre nosotros sobre el Tafuri de esos años decisivos (*Architectural Design*, 6/7, 1981), acertando al decir que el libro debía ser examinado como un palimpsesto.

Teorías e historia es un libro especialmente biográfico. Es más, se trata de un libro escrito para él mismo. Enfurecido ante buena parte de los textos que leía, iba jalonando de descubrimientos sin alegría los recodos del laberinto que es *Teorías e Historia*, un libro al que siempre reconocería una importancia superior, nudo gordiano de su trayectoria. A partir de ese momento, sólo cabía avanzar en los grandes estudios específicos. Así nace un libro como *Vía Giulia* (1973).

Pero la dimensión esquizofrénica de la tarea del historiador no había resultado superada sino, más bien, trascendida por los acontecimientos civiles. Tafuri no podía situarse en un solo plano de avance historiográfico (el toque por la enfermedad aparentemente astuta de lo específico). De *Teorías e historia* partía, también, un ejercicio radical (el toque por la enfermedad infantil del extremismo). Su manifiesto sería el artículo "Per una crítica dell'ideologia architettonica", aparecido en la revista *Contropiano* en 1969 (traducido al castellano tres años después dentro del volumen colectivo *De la vanguardia a la Metrópoli*. Crítica radical a la arquitectura); artículo que, con

algunas adiciones -las que permitía el límite editorial, según la propia explicación de Tafuri-, pasó a ser en 1973 un breve y contundente libro, *Progetto e utopia*, de verificaciones y análisis sectoriales y circunstanciales mediante la crítica ideológica comenzada a ensayar en la década anterior y que, compartido con Dal Co, se proyectaría en 1973 en un volumen de mayor ambición pública y reposo dedicado a la *Architettura Contemporánea* (edición española de 1978).

Este ejemplo de lectura global de todo el ciclo de la arquitectura moderna formaba parte del primer momento del ciclo productivo inicial de su círculo veneciano, por otra parte asimilable a otros esfuerzos intelectuales coetáneos de heterodoxa orientación marxista, principalmente el de Asor Rosa, director de *Contropiano*. Un momento planteado como confrontación con los grandes mitos de la ideología arquitectónica "progresista", en la que le acompañaba su primer discípulo veneciano, Francesco Dal Co, quien en juveniles y brillantes artículos hacía aplicaciones de la crítica de la ideología a distintas vanguardias modernas (Bauhaus y la Unión Soviética). Con la decisiva incorporación de Massimo Cacciari, de inmediato el análisis se diversificaría hacia las relaciones entre composición de clase y el desarrollo del capital, intensificando el estudio y la crítica de la ideología de las vanguardias artísticas e intelectuales, y ensayaba su modelo de trabajo en equipo con el libro *Socialismo, città, architettura. URSS 1917-1937* (1971; en castellano dos años después).

Trascender ese modo de trabajar intentando un conocimiento no ideológico de los procesos del desarrollo del capital mediante el examen del papel desempeñado por las disciplinas profesionales llevaría al equipo tafuriano a estudiar las sociedades más avanzadas en el periodo de entreguerras: Alemania y América.

De todo ello da testimonio el sistema pedagógico en el Departamento de Historia del IUAV. Baste citar los cursos del profesor Tafuri en los años centrales de la década de los setenta: *Storia dell'ideologia antiurbana* (1972-73), *Struttura e architettura della città terziaria in América 1850-1973* (1973-74), *Lo sviluppo urbano negli Stati Uniti (1780-1974)* e il problema dell'housing (1974-75), *Il grattacielo e la struttura della città terziaria in América e in Europa (1857-1975)* (1976-77). El libro colectivo de Ciucci, Dal Co, Manieri Elia y Tafuri *La città americana della guerra civile al New Deal* (1973, en castellano dos años después) sería su expresión más visible.

La crítica de la ideología había agotado sus posibilidades y el ciclo de los trabajos en equipo acerca de la arquitectura contemporánea iban a ceder paso a otra línea de reflexión y actuación, a lo que no sería ajena la incorporación de Franco Rella como docente de *Literatura Artística* del Departamento veneciano.

Un concepto emergería en la productiva década de los setenta: el concepto de transgresión, asumida como "institución cardinal del siglo" que penetra en lo cotidiano como constatación de la vanguardia en el espacio de las instituciones, a la que hubiese querido modificar o suplantarse; así, aplicada como hilo conductor interpretativo, le permitía a Tafuri dar continuidad a la serie de ensayos (publicados entre 1971 y 1977) que formarían en 1980 *La sfera e il laberinto*. Vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años setenta (edición española de 1984).

¿En qué misión de actualidad hacía desembocar esta vez a su libro?. Denostar la "fábula" postmodernista, verdadera "cultura de los simulacros", entonces establecida con unos efectivos propagadores imponentes, y que en 1981 celebraba uno de sus estupefacientes aquelarres con la sección de arquitectura de la Biennale de Venecia dedicada a La presenza del passato.

Una de las más brillantes entrevistas nunca publicadas por Tafuri fue la que le hizo Antonino Terranova en la revista universitaria romana *Rassegna di architettura e urbanistica* (núm. 54, diciembre de 1982) bajo el título "Alcuni temi e problemi tra progetto e storia". Efectuada justamente en ese momento de efervescencia postmodernista, Tafuri calificaba a la mostra de "acto político en perfecto estilo piacentiniano", y para reafirmar su idea de oposición en la relación entre arquitecto e historia, produce breves y magistrales comentarios sobre Alberti y Palladio.

La historia no puede ser un instrumento de la nostalgia sino una operación compleja, cuya misión define de una forma excelente. El oficio de historiador tiene dos tiempos: consiste primero en "violentar" el material histórico y después operar una "construcción" histórica que recomponga los fragmentos antes violentados, pero consciente de que lo hace de manera relativa y provisional.

La recomendación a los arquitectos se dirigía, en los inicios de los ochenta, a enfrentarse a lo que Tafuri denomina entonces una historia real, "una historia efectiva de sus técnicas".

La transición "rellana" parece superada, si bien le ha servido de puente para transitar del vínculo con la historia general de las estructuras y de las relaciones de producción mediante la descripción de los procesos que condicionan los aspectos concretos de la proyección poética. Es decir, tal como se describía en el artículo de 1975 *Arquitectura e historiografía*; una propuesta de método (traducción castellana de dos años después), aún marcado por la función y el modo de comportarse el lenguaje.

El dispositivo Foucault o *Le Macchine Imperfette* son actividades con especial atención al siglo XIX llevadas a cabo en 1977 en el que entonces se denominaba, por influjo del Decano Aymonino, *Dipartimento de Analisi Critica e Stórica*, donde Georges Teyssot ha adquirido un papel relevante.

Entrado ya en la década de los ochenta, el Departamento ha vuelto a denominarse de Historia de la Arquitectura y Tafuri ha deseado, y no obtenido, que todas las disciplinas historiográficas impartidas en Venecia se integraran. Un deseo que hubiese permitido hacer caer, incluso, la palabra *Arquitectura* del frontispicio del Departamento. El objetivo es preparar historiadores en un sentido estricto.

¿Qué ha sucedido? El propio Tafuri lo reconoce expresamente: la atmósfera de los estudios se ha vuelto de tipo académico, se han retirado aquellos fermentos políticos que han caracterizado la vida universitaria desde el 68 al 77. El empeño por el cambio de las estructuras pasa al cambio de la disciplina.

El ascendente de la Escuela francesa de la revista *Annales* (Febvre, Bloch, Le Goff, Braudel) pesa, por más que se aprecien sus aspectos cuestionables, como la definición estática de la noción de estructura histórica. Tampoco debe olvidarse la capacidad inductiva del método indiciario desarrollado por Carlo Ginzburg.

Tafuri vive en esos momentos (1980-83), aunque pronto se frustrará, una fascinación especial de trabajar en un nuevo tandem con Antonio Foscari, y precisamente potenciando una línea de investigación sobre la Venecia del Humanismo. Publicar juntos *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500* (1983) en la colección *Microstorie* de Einaudi (inaugurada, precisamente, con *Il formaggio e i vermi* de Ginzburg), superando las barreras de las colecciones específicas, le producirá a Tafuri una particular satisfacción.

En ese curso, las líneas de investigación de Doctorado tienen en la Venecia de los siglos XV y XVI, la "Renovatio

Urbis", su tema estrella. Le acompañan *Mito y mitología del clasicismo* y *El jardín como laberinto de la historia*.

¿Y la arquitectura contemporánea?. Tafuri es tajante. Lo explica en la entrevista a Daguerre y Lupo: "Hemos tenido la ocasión de constatar que es muy difícil que alguien, partiendo de lo contemporáneo, pueda llegar a ser un historiador completo".

Fatigosamente, Manfredo Tafuri ha concluido y publicado en 1982 su contribución al volumen VII, *Il Novecento*, de la *Storia dell'arte italiana* dirigida por Federico Zeri. Con mayor fatiga lo revisará para publicarla (1986) como volumen independiente en Einaudi, su editorial verdaderamente apreciada. *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, incluye un nuevo capítulo final, "La soglia e il problema". Ya no se trata de repetir el enésimo anuncio de la muerte de la arquitectura: es algo más displicente con lo que concluye: "Ninguna garantía está en nuestras manos acerca del destino de cuanto hoy parece implicar apertura hacia nuevas complicidades".

Son muchos los desencantos. En 1980, con ocasión de la exposición sobre *Das rote Wien*, cumple su último ejercicio filológico sobre los temas inaugurados diez años antes. La frase con la que cierra su texto, tomada de la novela *Calle de febrero* (la fecha de la insurrección obrera de 1934) de Anna Seghers, no es casual: Ya no es nada como antes. El Karl Marx Hof no está arruinado, él ha triunfado. Pero nuestra fe en el partido... esa sí, se ha deshecho".

Al iniciar su libro *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti* (1992) insiste en uno de sus temas recurrentes: "la cultura arquitectónica, reflejándose sobre sí misma, parece haber aislado una culpa originaria, de la que le urge resarcirse"; una condición en la que la búsqueda de vías de salida se encara con fórmulas que envuelven los problemas en nubes anestésicas.

Nadie crea que el abandono de la arquitectura contemporánea como objeto de investigación en sus últimos años represente una dejación, ni por lo más mínimo, de su vigilia civil presente. En 1991 había sido muy explícito: "Creo que es difícilísimo aceptar una visión histórica de lo antiguo si no se aprende a vivir en el presente y a apreciar las operaciones que innovan los valores". O: "Difícilmente se puede valorar el significado de lo antiguo si las ciudades no son modernas". Pero añade esta preocupación: "Es necesario que la arquitectura contemporánea no sea admirada sólo por los arquitectos".

Venecia sirve para ratificar esa condición: "Sin experiencia de la contemporaneidad, la historia deviene afásica o se resuelve en un capricho personal". Los trabajos del Departamento sobre Venecia se suceden insistentemente en estos últimos años: *Palladio e Venezia* (1982), *Renovatio Urbis* (1984), *Venezia e il Rinascimento* (1985), entre otros libros y copiosos artículos suyos o de Concina, Calabi, Morachiello, Morresi,... "Una imagen para los hombres del futuro", como la definió Nietzsche. Cacciari, elegido Alcalde de la Ciudad, en la crisis política de Italia, es un fruto no menor de tanto esfuerzo.

Así, pues, los prólogos que escribe el profesor en sus libros de historia del tiempo pasado son siempre reflexiones sobre el presente. En *Ricerca del Rinascimento*, su último y gran libro, Tafuri reafirma esas preocupaciones. Su alejamiento de la contemporaneidad como objeto de estudio filológico le lleva a defender la historia y la memoria del cacareo que sobre ellas se había producido en los últimos años: "la rescisión de las raíces -atribuida a las vanguardias históricas o a un mítico <movimiento moderno>- se curaría mediante una <terapia del recuerdo>". El pensamiento de Seldmayr (fundado en la

“pérdida del centro” y en la “muerte de la luz”) habría cobrado así una patética actualidad. Seldmayr, Benjamin (“pérdida del aura”), Klein (“agonía del referente”). Pérdida, muerte, agonía,... expresiones dramáticas de la quiebra del referente, de la relación entre belleza y verdad.

Pero Tafuri es contundente desde su atalaya renacentista: hay que reconocer que la nostalgia del fundamento trasciende las décadas, figuras y contrafiguras de la arquitectura del siglo, y las reflexiones acerca de nuevos comportamientos en los siglos XV y XVI se recortan en el horizonte del actual “espíritu destructor”. Su posición de historiador vuelve a ser la misma de años atrás: “El <débil poder> del análisis se propone como momento de un proceso que deje vivir los problemas irresueltos del pasado, inquietando nuestro presente”. Abandonada la arquitectura del presente como objeto específico aparente, el historiador deviene en hostigador inagotable.

“Terapia del recuerdo”. Me-moría. Estas consideraciones no pueden desembarazarse de otra entrevista contundente, una de las últimas, realizada por Chiara Baglione y Bruno Predetti y publicada en Casabella en 1991. Storia, conservazione, restauro nos muestra una contundente visión en asuntos tan graves. Tafuri va a reclamar el vínculo de la historia con la conservación, dejando la restauración para la arquitectura. Cuando se reconoce por la colectividad el valor de monumento, no cabe transformación o reutilización. En el memento no ha lugar a que el arquitecto deje nada de sí, ni instituciones, públicas o privadas, quiebren el destino todo de lo que el momento fue.

Si la restauración es actividad pluridisciplinar, conflictiva, propia de la acción traumática a la que se someterá al edificio, Tafuri se distancia. Para el Departamento, ya sí netamente de Historia de la Arquitectura, se abriría un nuevo horizonte pedagógico: contribuir a formar conservadores, un nuevo profesional que el profesor ya no verá actuar en Italia.

Su muerte, joven, en plena lucidez, conocimiento y productividad, comporta que el dolor por su ausencia, el desgarramiento de su presencia, venga acompañado del drama que representa la quiebra de sus aportaciones, continuadas, copiosas, variadas, rigurosas y exigentes. Su work in progress queda interrumpido. Ese era el presagio: muerte del hombre admirable y el amigo querido, cesura de un ejercicio de la inteligencia verdaderamente extraordinario, mostrando en su truncarse la esperanza sin límites de la alocada razón.

Estas palabras quieren ser encomiásticas, un panegírico de la conducta insensata, que otra cosa no es el ejercicio civil de la labor intelectual. Así deseo hoy rememorar la memoria del profesor Tafuri: al hilo de la lectura de su Elogio de la locura, su *Moriae Enconmium, Stultitiae Laus*, que Erasmo abre con su misiva a Tomás Moro y cuyas últimas palabras van de frontispicio en esta mi modesta declamación de homenaje.

No he pretendido ofrecer una elegía fúnebre. Ni agotar estos breves minutos con eruditas consideraciones, aunque quizá me haya excedido en referencias a libros, artículos, declaraciones, muy copiosas y superiores a mi capacidad y disposición. Pero sí he querido, abusando de su atención, apuntar algunas reflexiones acerca del encuentro con la vida y la creación del profesor Tafuri, quien, en una trayectoria compleja, siempre acertó a mostrar mediante iluminaciones muy variadas - a veces, explícitas, verdaderos fogonazos; otras, sutiles, penetrantes de ingenio - el Universo arquitectónico. Un continuo ejercicio de la inteligencia. Tal fue su Moría.

Muchas gracias

MANFREDO TAFURI (1935-1994)

Un ensayo de bibliografía

RELACIÓN BIBLIOGRÁFICA ELABORADA

POR VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

CON LA COLABORACION DE OSCAR NARANJO

Se recogen los textos principales del historiador italiano ordenados cronológicamente. Se eluden los artículos de prensa y los documentos pedagógicos ciclostilados. En cada año se citan en primer lugar los libros, seguidos de los capítulos de libros, los artículos y las entrevistas.

1959

59.1.-"La prima strada di Roma Moderna: via Nazionale", en *Urbanistica*, 27, Milán, junio 1959, pp. 95-108.

1960

60.1.- (Con M. Teodori, por la Associazione studenti e architetti di Roma), "Lettera al Direttore: Intervento al Dibattito sull'architettura e l'urbanistica italiana", en *Casabella*, 241, Milán, septiembre 1960, p. 56.

1961

61.1.-"Un piano per Tokyo e le nuove problematiche dell'urbanistica contemporanea", en *Argomenti di Architettura*, 4, Milán, 1961.
61.2.-"L'ampliamento barocco del Comune di S. Gregorio da Sassola". en "Saggi di Storia dell'architettura in onore di Vincenzo Fasolo", *Quaderni del Istituto di Storia dell'Architettura della Università di Roma*, V, 21-48, Roma, 1961, pp. 369-380.
61.3.- (Con G. Piccinato), "Helsinki", en *Urbanistica*, 33, Milán, abril 1961, pp. 87-104.
61.4.-"Il problema dei parchi pubblici in Roma e l'azione di <Italia Nostra>", en *Urbanistica*, 34, Milán, septiembre 1961, pp. 105-111.

1962

62.1.-"Problemi di critica e problemi di datazione in due monumenti Taorminesi: Il Palazzo dei Duchi di S. Stefano e la <Badia Vecchia>", en *Quaderni ISAUR*, 62-66, 1962, p. 26.
62.2.-"La vicenda architettonica romana 1945-1961", en *Superfici*, 5, Roma, 1962.
62.3.-"Studi e ipotesi di lavoro per il sistema direzionale di Roma", en *Casabella*, 264, Milán, junio 1962.
62.4.- (Con G. Piccinato e V. Quilici), "La città-territorio: verso una nuova dimensione", en *Casabella*, 270, Milán, diciembre 1962, pp. 16-26.
62.5.- (Entrevista a propósito del PRG de Roma), en *Paese Sera*, 5 y 6 junio 1962, luego, en *Casabella*, 279, Milán, septiembre 1963, P. 45.

1963

63.1.- (Con E. Faltinnanzi), "Un ipotesi per la città-territorio di Roma. Strutture produttive e direzionali nel comprensorio pontino" en *Casabella*, 274, Milán, abril 1963, pp. 26-37.
63.2.-"Architettura e socialismo nel pensiero di William Morris", en *Casabella*, 280, Milán, octubre 1963, pp. 35-38. Recensión al libro cuidado por M. Manieri-Elia de W. Morris, *Architettura e socialismo*, Bari, Laterza, 1963.
63.3.-"Ludovico Quaroni e la cultura architettonica italiana", en *Zodiac*, 11, Milán, 1963, luego en *L'edilizia moderna*, 82-83, Milán, 1964, pp. 167-168.
63.4.-"Recente attività dello studio romano <Architetti e ingegneri>", en *L'architettura, cronache e storia*, 93, Roma, junio 1963.
63.5.- (Antología sobre el P. R. G. de Roma), *Casabella*, 279, Milán, septiembre 1963.

1964

64.1.-"Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia", Milán, Comunità, 1964.
64.2.-"L'architettura moderna in Giappone", Bolonia, Capelli, 1964. Versión castellana, *Arquitectura moderna en Japón*, Barcelona, Pomare, 1968.
64.3.-"I problemi dei centri storici all'interno della nuova dimensione cittadina" y "Teoría y crítica nella cultura urbanistica italiana de dopoguerra", en Aa.Vv., *La città territorio*, Bari, Leonardo da Vinci, 1964(1), 1965(2), pp. 27-30 y 39-45. (Lecciones del curso paralelo de Composizione Architettonica II en la Facultad de Arquitectura de Roma, febrero-junio 1962).
64.4.-"Un <fuoco> urbano della Roma barocca", en *Quaderni ISAUR*, 61, Roma, 1964.
64.5.-"Una precisazione sui disegni del dos Santos per il complesso dei Trinitare in via Condotti", en *Quaderni ISAUR*, 62-66, Roma, 1964, p. 26.
64.6.- (Participación en el debate sobre las tendencias actuales de la arquitectura), "Progetti di Architetteti Italiani, 2", *Casabella*, 289, Milán, julio 1964, pp. 9-11.
64.7.-"La ristrutturazione della zona centrale de Tel Aviv - Giaffa: Razionalismo critico e nuovo utopismo", *Casabella*, 293, Milán, 1964, pp. 20-25.
64.8.-"E. May e l'urbanistica razionalista", *Comunità*, 123, Milán, octubre 1964, pp. 66-80.
64.9.-"Símbolo e ideología nell'architettura dell'illuminismo", en *Comunità*, 124-125, Milán, noviembre 1964, pp. 68-85. Versión castellana, "Símbolo e ideología en la

arquitectura del Iluminismo", en Aa.Vv., *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, Akal, 1980, pp. 87-106.

1965

65.1.-"Il parco della Villa Trissino a Trissino e l'opera di Francesco Multoni", en *L'architettura, cronache e storia*, 114, Roma, abril 1965, pp. 832 a 841.
65.2.-"Borromini e l'esperienza della storia", en *Comunità*, 129, Milán, abril 1965, pp. 42-63.

1966

66.1.- *L'architettura del manierismo nel cinquecento europeo*, Roma, Officina, 1966.
66.2.- *La cattedrale di Amiens*, Firenze, Sadea Sansoni, 1966. Versión castellana, *La catedral de Amiens*, Granada, Albaicín Sadea, 1966.
66.3.-"La nuova dimensione urbana e la funzione dell'utopia", en *L'architettura, cronache e storia*, 124, Roma, febrero 1966, pp. 680-683.
66.4.-"La poetica borrominiana: mito, simbolo e ragione", en *Palatino*, 3-4, 1966.

1967

67.1.-"Tre ville a San Felice circeo degli architetti Alberto e Diambra Gatti", en *L'architettura, cronache e storia*, 136, Roma, febrero 1967, pp. 636-645.
67.2.-"Un inedito di Giovanni Antonio De Rossi. Il palazzo Carpegna a Carpegna", en *Palatino*, XI, 2, 1967, pp. 133-140.
67.3.-"L'idea di architettura nella letteratura teórica del Manierismo", en *Bollettino CISA*, IX, Vicenza, 1967, pp. 369-384.
67.4.-"Jacopo Barozzi da Vignola e la crisi del Manierismo a Roma", en *Bollettino CISA*, IX, Vicenza, 1967, pp. 385-398.
67.5.-"Architettura, <town design>, città", en *D'Ars Agency*, 36-37, 1967.
67.6.-"Inediti borrominiani", en *Palatino*, 3, 1967, pp. 71 ss.
67.7.- (Presentación), *Dardi*, Roma, Edizioni Universitarie Italiane, 1967. Luego, en *Lotus*, 6, Milán, 1969, pp. 162-169.
67.8.- (Participación en el debate dirigido por R. Giorgi), "Inchiesta sul simbolo della cultura italiana", en *Marcatré*, 30-33, Milán, 1967, pp. 214-216.

1968

68.1.- *Teorie e storie dell'architettura*, Bari, Laterza, 1968 (1), 1970(2), 1973(3), 1976(4), 1980(5). Versión castellana, *Teorías e historia de la arquitectura*, Barcelona, Laia, 1972(1), 1973(2). También, ediciones francesa, *Théories et histoire de l'Architecture*, París, SADG, 1976, inglesa, *Theories and History of Architecture*, Nueva York, Harper and Row, 1980, y portuguesa.
68.2.- *Il concorso per i nuovi uffici per la Camera dei Deputati (un bilancio dell'architettura italiana)*, Roma, EUI-

CLUVA-CUNICLE, 1968.

- 68.3.- "Le structure del linguaggio nella storia dell'architettura moderna", en Aa.Vv., *Teoria della progettazione architettonica*, Bari, Dedalo, 1968. Versión castellana, "Las estructuras del lenguaje en la historia de la arquitectura moderna", en Aa.Vv., *Teoría de la proyectación arquitectónica*, Barcelona, G. Gili, 1971, pp. 17-48.
- 68.4.- "Il mito naturalistico dell'architettura del '500", en *L'Arte*, I, 1, Milán, 1968, pp. 7-36.
- 68.5.- "Teatro e città nell'architettura palladiana", en *Bollettino CISA*, X, Vicenza, 1968, pp. 65-78.
- 68.6.- "Una <lettura> settecentesca del modello di Michelangelo per S. Giovanni dei Fiorentini", en *Palatino*, XII, 3, 1968, pp. 251-155.
- 68.7.- "Borromini in palazzo Carpegna: documenti inediti e ipotesi critiche", en *Quaderni ISAUR*, 79-84, Roma, 1968, pp. 85-107.

1969

- 69.1.- *L'Architettura dell'Umanesimo*, Bari, Laterza, 1969(1), 1972(2), 1976(3), 1980(4). Publicado como voz "Rinascimento", en Portoghesi (dir.), *Dizionario di Architettura e Urbanistica* vol. V, Roma, Istituto Editoriale Romano, 1969, pp. 173-232. Versión castellana, *La arquitectura del Humanismo*, Madrid, Xarait, 1978 (1), 1982(2).
- 69.2.- *Jacopo Sansovino e l'architettura del 500 a Venezia*, Padua, Marsilio, 1969 (1), 1971(2), 1972(3).
- 69.3.- "Per una crítica dell'ideologia architettonica", en *Contropiano*, II, 1, Florencia, enero-abril 1969, pp. 31-80. Versión castellana, "Para una crítica de la ideología arquitectónica", en M. Tafuri, M. acciari y F. Dal Co, *De la Vanguardia a la Metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*, Barcelona, G. Gili, 1972, pp. 13-78.
- 69.4.- "Comittenza e tipologia nelle ville palladiane", en *Bollettino CISA*, XI, Vicenza, 1969, pp. 120-136.

1970

- 70.1.- "Retórica e sperimentalismo. G. Guarini e la tradizione manierista", en *Atti del Convegno su <Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco>*, Turin, Academie delle Scienze (30 septiembre- 5 octubre 1968), 1970, pp. 667-704.
- 70.2.- "La fortuna del Palladio alla fine del Cinquecento e l'architettura di Inigo Jones", en *Bollettino CISA*, XII, Vicenza, 1970, pp. 47-62.
- 70.3.- "Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico", en *Contropiano*, 2, Florencia, mayo-agosto 1970, pp. 241-281.
- 70.4.- "Ambiguità del Guarini", en *Op. cit.*, 17, Nápoles, enero 1970, pp. 5-10.

1971

- 71.1.- "Il socialismo realizado e la crisi delle

- avanguardia", en Aa.Vv., *Socialismo, città, architettura, URSS 1917-1937. Il contributo degli architetti europei*, Roma, Officina, 1971(1), 1972(2). Versión castellana, "El socialismo realizado y las crisis de las vanguardias", en Aa.Vv., *Socialismo, Ciudad, Arquitectura, URSS 1917-1937. La aportación de los Arquitectos Europeos*, Madrid, Alberto Corazón, 1973, pp. 47-92.
- 71.2.- "G. B. Piranesi: l'architettura come <utopia negativa>", en *Angelus Novus*, 20, 1971, pp. 89-127, y en *Atti del Convegno su Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel settecento*, Turin, Accademia delle Scienze, 1972.
- 71.3.- "Semiotik-warum heute?", en *Werk*, octubre 1971.
- 71.4.- "Socialdemocrazia e città nella República di Weimar", en *Contropiano*, 1, Florencia, enero-abril 1971, pp. 207-223. Versión castellana, *Socialdemocrazia y ciudad en la República de Weimar*, Barcelona, ETSAB, 1975. Versión alemana, "Socialdemokratie und Stadt in der Weimarer Republik (1923-1932)", en *Werk*, 3, Niederteufen, 1974, pp. 308-319.
- 71.5.- "Austromarxismo e città: <Das rote Wien>", en *Contropiano*, 2, Florencia, mayo-agosto 1971, pp. 259-311. 71.6.- "Alle origini del palladanesimo. Alessandro Farnese, Jacques Androu du Cerceau, Inigo Jones", en *Storia del Arte*, 11, Florencia, julio-septiembre 1971, pp. 149-161.
- 71.7.- "Die Aussage der Architektur (Umfrage über Architektur und Semiotik)", en *Werk*, 10, Niederteufen, 1971, pp. 689-692.

1972

- 72.1.- "Il metodo di progettazione del Borromini" y "Borromini e la tradizione", en Aa.Vv., *Studi sul Borromini*, vol. 2, Roma, Accademia di San Luca, 1972, pp. 10-19 y 39-48.
- 72.2.- "<Architettura Artificialis>: Claude Perrault, Sir Christopher Wren e il dibattito nel linguaggio architettonico", en Aa.Vv., *Barocco europeo, Barocco italiano, Barocco salentino. Atti del Congresso Internazionale sul Barocco, Lecce, 1971*, Lecce, 1972, pp. 371-398.
- 72.3.- "Design and Technological Utopia", en Aa.Vv. (ed. E. Ambasz), *Italy. The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1972.
- 72.4.- (con otros) "Le questione dei grandi centri urbani nella strategia del movimento operario", en *Atti del Convegno sul Centro Urbano*, Florencia, Casa del Popolo Michelangelo Buonarroti di Firenze, CLUSF, 1972, pp. 11-21, 47-53, 11-113.
- 72.5.- "URSS/Berlin, 1922: Du Populisme a l'Internationale Constructiviste", en *VH101*, 7-8, París, 1972, pp. 53-87.
- 72.6.- "Piranesi, Eizenstejn e la dialettica dell'avanguardia", en ?, 1972, pp. 175-209.

- 72.7.- "Hans Schmidt - ein <radikaler> Architect", en *Werk*, 10, Niederteufen, 1972, pp. 132.

1973

- 73.1.- *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari, Laterza, 1973 (1), 1973(2). Hay ediciones norteamericana (1975), alemana, *Kapitalismus und Architektur. Vo Corbusiers <utopia> zur trabantenstadt*, Hamburgo, 1977, francesa, *Projet et utopie: de l'avant-garde a la metropole*, Paris, 1979, y portuguesa.
- 73.2.- "Via Giulia: storia di una struttura urbana", en Luigi Salerno, Luigi Spezzaferro y Manfredo Tafuri, *Via Giulia, una utopia urbanistica del 500*, Roma, Staderini, 1973, pp. 65-152. Y catorce estudios de edificios.
- 73.3.- "La montagna disicantata. Il grattacielo a la City", en Aa.Vv., *La città americana dalla guerra civile al New Deal*, Bari, Laterza, 1973, pp. 415-550. Versión castellana, "La montaña desencantada. El rascacielos y la Ciudad", en Aa.Vv., *La ciudad americana de la guerra civil al New Deal*, Barcelona, G. Gili, 1975, pp. 387-512.
- 73.4.- "Sansovino <versus> Palladio", en *Bollettino CISA*, XV, Vicenza, 1973, pp. 34-41.
- 73.5.- "Les premières hypothèses de planification urbaine dans la Russie Sovietique 1918-1923", en *Archithese*, 7, 1973, pp. 34-41.
- 73.6.- (Con F. dal Co y G. Mazzariol), "Premessa", en B. B. Taylor, *Le Corbusier a Pessac*, Roma, Officina, 1973, pp. 7-9.

1974

- 74.1.- "Le prime ipotesi di pianificazione urbanistica nella Rusia Sovietica: Mosca 1918-1924", en *Rassegna Sovietica*, 1, Roma, 1974, pp. 80-93.
- 74.2.- "L'Architecture dans le Boudoir: The language of criticism and the criticism of language", en *Oppositions*, 3, Nueva York, mayo 1974, pp. 37-62. Versión castellana, *L'Architecture dans le boudoir: El lenguaje de la crítica y la crítica del lenguaje*, Sevilla, Colegio de Arquitectos, s. d. Versión alemana Das Konzept der Architektursprache und die Sprache der Architekturkritik. L'Architecture dans le Boudoir", en "Architecture plus", 37, 1978, pp. 4-16.
- 74.3.- "Frederick Law Olmsted (1822-1903) e le origini del planning negli Stati Uniti", en *Quaderni Storici*, IX-III, 27, septiembrediciembre 1974, pp. 785-802. Luego en Aa.Vv., *Dalla città preindustriale alla città del capitalismo*, Bolonia, Il Mulino, 1975, pp. 291-306.
- 74.4.- "Due libri per Palladio", en *Arte Veneta*, XXVIII, Venecia, 1974, pp. 309-311.

1975

- 75.1.- "Gli anni dell'attesa: 1922-1945", en Aa.Vv., *G. Samoná, 1923-1975. Cinquantanni di architetture*, catálogo de la

exposición, Roma, Officina, 1975, pp. 9-17. Versión castellana, "Los años de la <espera>", en *Arquitecturas Bis*, 32-33, Barcelona, enero-abril 1980, pp. 40-41.

75.2.- "Verso la <ciudad socialista>: ricerche e realizzazioni nell'Unione Sovietica fra la Nep e il Primo Piano Quinquennale", en *Lotus*, 9, Milán, febrero 1975, pp. 76-93.

75.3.- "La dialectique de l'absurde. Europe-USA: Les avatars de l'ideologie du gratte-ciel 1918-1974", en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 178, París marzo-abril 1975, pp. 1-16. Versión italiana, "Dal World Trade Center a Battery Park City (1968-1975)", en *Casabella* 457-458, Milán, abril-mayo 1980, pp. 86-89.

75.4.- (Recensión a L. Puppi, *Andrea Palladio*, 1973, y *Scrittori vicentini d'architettura del secolo XVI*, 1973), en *Journal of the SAH*, XXXIV-2, mayo 1975, pp. 152-155.

75.5.- "Les <Muses inquietantes> ou le destin d'une génération de <Maitres>", en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 181, París septiembre-octubre 1975, pp. 14-33.

75.6.- "Architettura e storiografia: una proposta di metodo", en *Arte Veneta*, XXIX, Venecia, 1975, pp. 276-282. Versión castellana, "Arquitectura e historiografía: una propuesta de método", en *Arquitectura*, 204-205, Madrid, primer cuatrimestre 1977; y en "Summarios", 5, Buenos Aires, febrero-marzo 1977, pp. 20-26.

75.7.- "Michelangelo architetto", en *Civiltà delle macchine*, XXIII, 3-6, Roma, mayo-diciembre 1975, pp. 49-60.

75.8.- "Il teatro come <ciudad virtuale>. Dal Cabaret Voltaire al Totaltheatre", en *Bollettino CISA*, XVII, Vicenza, 1975, pp. 361-378. Versión ampliada, "Il teatro come città virtuale", en *Lotus*, 17, Milán, diciembre 1977, pp. 30-53.

1976

76.1.- (Con Francesco Dal Co), *Architettura contemporanea*, Milán, Electa, 1976(1), y 2 vols., 1979(2). Versión española, *Arquitectura contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1978(1), 2 vols., 1986(2). Hay versiones alemana, *Architektur der Gegenwart*, Stuttgart, 1977, norteamericana, *Modern Architecture*, Nueva York, Abrams, 1979 (1) y, 2 vols., 1986(2), e inglesa *Academy*, 1980(1) y *Faber and Faber*, 2 vols., 1986(2).

76.2.- "Les bijoux indiscrets", en *Five architects N. Y.*, catálogo de la exposición (IAA, Facultad de Arquitectura, Nápoles), Roma, Officina, 1976 (1), 1981(2), pp. 7-33.

76.3.- "Giovanni Battista Piranesi, l'utopie négative dans l'architecture", en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 184, París, marzo-abril 1976, pp. 93-108.

76.4.- (Entrevista con Françoise Véry), en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 39, junio 1976, pp. 64-68.

76.5.- "<European Graffiti>. Five x Five = Twenty-five", en *Oppositions*, 5, verano

1976, pp. 35-74.

76.6.- "Les cendres de Jefferson", en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 186, París, agosto-septiembre 1976, pp. 53-58.

76.7.- "Order and disorder. The dialectic of modern architecture", en *A&U. Architecture and Urbanism*, 10, Tokio, octubre 1976, pp. 97-120. Versión italiana, "Ordine e disordine", en *Casabella*, 241, Milán, enero 1977, pp. 356-40.

76.8.- "Il luogo teatrale dall'umanesimo a oggi", en *Aa.Vv.*, *Teatri e scenografie*, Milán, TCI, 1976, pp. 25-39.

76.9.- "Ceci n'est pa une ville", en *Lotus*, 13, Milán, diciembre 1976, pp. 10-13.

76.10.- "<Neu-Babylon>. Das New York der Zwanziger-jahre und die Suche nach dem Amerikanismus", en *Archithese*, 20, Niederteufen, octubre-diciembre 1976, pp. 12-24 y 51.

1977

77.1.- "L'esempio di New York", en *Aa.Vv.*, *Com'è bella la città*, Turín, Edizioni Stampatori, 1977, pp. 25-34.

77.2.- "Lettura del testo e pratiche discrscive", en *Aa.Vv.*, *Il dispositivo Foucault*, Venecia, 1977(1), 1981(2), pp. 37-45.

77.3.- (Nota), en *Casabella*, 422, Milán, febrero 1977, p. 62.

77.4.- "L'unità della storia", en *Aa.Vv.*, "Università: istituzione e ambiente", en *Casabella*, 423, Milán, marzo 1977, pp. 34-35.

77.5.- "Il <progetto> storico", en *Casabella*, 429, Milán, octubre 1977, pp. 11-18. Versión inglesa, "The Historical Project", *Oppositions*, 17, Nueva York, 1979, pp. 54-75.

1978

78.1.- *Retórica y experimentalismo. Ensayos sobre la arquitectura de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Universidad, 1978. (Recoge 67.3, 68.4, 68.5, 69.4, 70.1)

78.2.- "Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento", en A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri, R. Bonelli (eds.), *Scritti rinascimentale di architettura*, Milán, 1978, pp. 387-437.

78.3.- "Il complesso di S. Maria del Priorato sull'Aventino. <Furor analiticus>", en A. Bettagno (ed.), *Piranesi. Incisioni - Rami - Legature - Architettura*, Vicenza, Neri Pozza, 1978(1)(2), 1981(3), pp. 78-87.

78.4.- "Vienna, capitale della <finis Austriae>", en M. Manieri-Elia, *Le città capitale nel XX secolo*, Milán, F. Fabri, 1978, pp. 24-27.

78.5.- "Il soggetto e la maschera. Una introduzione a Terragni", en *Lotus*, 20, Milán, septiembre 1978, pp. 5-31. Versión, ligeramente modificada, de la introducción a P. Eisenman, *La Casa del Fascio di Como*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1978.

78.6.- "New Trends in Contemporary Architecture: Formalism, Realism, Contextualism", en *Space Design*, marzo 1978.

78.7.- "Kapitalismus und Architektur: von Corbusiers Utopia zur Trabantenstadt", en *Werk*, enero-febrero 1978. (Versión parcial de la edición alemana de 73.1).

78.8.- "Das Konzept der typologischen Kritik", en *Arch-Plus*, 37, 1978, pp. 48-49, 62.

1979

79.1.- "Avant-garde et formalisme entre la Nep et le premier plan quinquennal", en J. L. Cohen, M. de Michelis y M. Tafuri (eds.), *URSS 1917-1978: La città, l'architettura*, Roma, Officina y París, L'Esquerre, 1979, pp. 16-92. Versión española, "Formalismo y vanguardia entre la NEP y el primer plan quinquenal", en T. Salvadó (ed.), *Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura de las vanguardias ruso-soviéticas hacia 1917*, Barcelona, Ediciones del Selbal, 1994, pp. 9-45.

79.2.- "Olanda, Weimar, Vienna", en G. Ciucci, G. Muratore, P. Singelenberg, M. Tafuri y W de Wit, *Architettura Socialdemocrazia Olanda 1900-1940*, Venecia, Arsenale, 1979, pp. 11-18.

79.3.- "Borromini e Piranesi. La città come <ordine infranto>", en *Atti del Convegno Piranesiano (Fondazione G. Cini, ottobre 1978)*, Venecia, 1979. (Versión alemana, "Borromini und Piranesi: Die Stadt als <zersprengte Ordnung>", en *Werk Archithese*, 33-34, septiembre-octubre 1979, pp. 6-12).

79.4.- "Le avventure dell'oggetto. Architetture e progetti di Vittorio Gregotti", en *Il progetto per l'Università delle Calabria e altre architetture di Vittorio Gregotti*, catálogo de la exposición itinerante, Milán, 1979; y como "Le avventure dell'oggetto: architetture di Vittorio Gregotti", en *Vittorio Gregotti. Progetti e architetture*, Milán, Electa, 1982, pp. 7-29.

79.5.- "Main Lines of the Great Theoretical Debate Over Architecture and Urban Planning 1960-1977", en *A+U*, 100, Tokio, enero 1979, pp. 133-154.

79.6.- "Discordant Harmony from Alberti to Zuccari", en *Architectural Design*, 5-6, Londres, 1979, pp. 36-43.

79.7.- (Sobre Borromini), *Materiali per il Corso di Storia dell'Architettura II A*, Venecia, IAUV-DACS, 1979. (Recoge los trabajos 65.2, 66.4, 67.6, 68.7, 72.1, 73.2-parcial-, 79.3).

1980

80.1.- *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Turín, Einaudi, 1980(1)(2). Versión española, *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Barcelona, G. Gili, 1984. (Recoge, reelaborados, los trabajos 71.4, 72.5, 72.6, 74.2, 75.2, 75.8, 76.6, 76.12, 77.5, 77.9).

80.2.- "<Sapienza di Stato> e <Atti Mancati>: Architettura e Tecnica Urbana nella Venezia del '500", ensayo introductivo

en *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento*, catálogo de la exposición, Milán, Electa, 1980, pp. 16-39.

80.3.- "«Das Rote Wien». Política e forma della residenza nella Viena socialista, 1919-1933" y "Antología documentaria", en *Vienna Rossa. La politica residenziale nella Vienna Socialista, 1919-1933*, catálogo de la exposición, Milán, Electa, 1980(1), 1986(2), pp. 7-148 y 215-233. Versión española, "«Das Rote Wien». Política y arquitectura residencial en la Viena socialista", en *Arquitectura*, 278-279, Madrid, mayo-agosto 1989, pp. 16-41.

80.4.- "Architettura e istituzioni nella formazione della città ottocentesca", introducción en P. Morachiello y G. Teysso (eds.), *Le Macchine Imperfette. Architettura, programma, istituzioni, nel XIX secolo. DACS IAUV. Atti del convegno internazionale Città e Territorio nel XIX secolo: architettura, programma, istituzioni, Venezia, ottobre 1977*, Roma, Officina, 1980, pp. 15-24.

80.5.- "The Watercolors of Massimo Scolari", en *Massimo Scolari: Architecture Between Memory and Hope*, catálogo, Nueva York, IAUS, 1980, pp. 2-15.

80.6.- "L'ephemere est eternal. Aldo Rossi a Venezia" VER. Después en Manlio Brusatin y Iberto Prandi (eds.), *Aldo Rossi. Teatro del mondo*, Venecia, CLUVA, 1982, pp. 145-149.

80.7.- (Con G. Teysso), "Impressions classiques", en *Monuments historiques*, 108, París, abril 1980, pp. 71-78. Versión inglesa, revisada y aumentada, "Classical Melancholies", en *Architectural Design*, 52, Londres, mayo-junio 1982, AD Profile 41, pp. 6-17.

80.8.- "Il mestiere dello storico" (entrevista), en *Domus*, 605, Milán, abril 1980, p. 31.

80.9.- "La cattedrale sommersa", en *Domus*, 608, Milán, julio-agosto 1980, pp. 8-15.

80.10.- "Am Steinhof. Centralità e <superfici> nell'opera di O. Wagner", en *Lotus*, 29, Milán, 4º trimestre 1980, pp. 72-91. Versión española, "Am Steinhof: Centralidad y <superficie> en la obra de Otto Wagner", en La Escuela de Madrid, 6-7, Madrid, julio-septiembre 1984, pp. 75-94.

80.11.- "La tecnica delle avanguardie" (entrevista de Omar Calabrese), en *Casabella*, 463-464, Milán, noviembre-diciembre 1980, pp. 98-101.

1981

81.1.- *Borromini*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad Politécnica, 1981. (Incluye las versiones españolas de 65.2, 66.4, 72.1).

81.2.- (Con Antonio Foscari), "Un progetto irrealizzato di Jacopo Sansovino: il palazzo di Vettor Grimani sul Canal Grande", en *Bollettino dei Civici Musei Veneziani*, XXVI, 1-4, Venecia, 1981, pp. 71-87; y como "Un progetto del Sansovino per il palazzo di Vettor Grimani a S. Samuel", en *Ricerche di*

Storia dell'Arte, 15, Roma, 1981, pp. 69-82.

81.3.- "Diga insicura. Sub tegmine fagi...", en *Domus*, 617, Milán, mayo 1981, pp. 22-26.

81.4.- (Carta), en *Op. cit.*, 51, Nápoles, mayo 1981, pp. 83-85.

81.5.- "The Uncertainties of Formalism: Viktor Sklovskij and the Denuding of Art", en *Architectural Design*, 51, Londres, junio-julio 1981, AD Profile 35, pp. 72-77.

81.6.- "Alvise Cornaro, Palladio e il Canal Grande", en *A+U*, 130, Tokio, julio 1981, pp. 3-30.

81.7.- "L'analista di frammenti" (entrevista de Benedetto Gravagnuolo), en *Moda*, 41, julio-agosto 1981, pp. 14-17.

1982

82.1.- "Architettura italiana 1944-1981", en Aa.Vv., *Storia dell'Arte Italiana*, vol. 7, Turín, Einaudi, 1982, pp. 425-550.

82.2.- "Alvise Cornaro, Palladio e Leonardo Doná. Un dibattito sul bacino marciano", en L. Puppi (ed.), *Palladio e Venecia*, Florencia, Sansoni, 1982, pp. 9-27.

82.3.- (Con A. Foscari), "Sebastiano da Lugano, i Grimani e Jacopo Sansovino. Artisti e committenti in Sant'Antonio di Castello", en *Arte Veneta*, XXXVI, Venecia, 1982, pp. 100-123.

82.4.- (Con A. Foscari), "Evangelismo e architettura. Jacopo Sansovino e la chiesa di San Martino a Venezia", en *Bollettino dei Civici Musei Veneziani*, XXVII, 1-4, Venecia, 1982, pp. 34-54.

82.5.- "Sklovskij, Benjamin e la teoria dello <spostamento>", en *Figure*, 1, Roma, 1982, pp. 38-51.

82.6.- "La <nuova Constantinopoli>. La rappresentazione della <renovatio> nella Venezia dell'Umanesimo 91450-1509", en *Rassegna*, 9, Milán, marzo 1982, pp. 25-38.

82.7.- "Alcuni temi e problemi tra progetto e storia" (entrevista de Antonio Terranova), *Rassegna di architettura e urbanistica*, XVIII, 54, Roma, diciembre 1982, pp. 35-51.

82.8.- "Vorm en veradziging. Tange's wekwn in de jaren vijftig", en *Plan*, 2, Amsterdam, 1982, pp. 24-33, 45.

82.9.- (Contribución), en L. Ferrario y D. Pastore (eds.), Giuseppe Terragni. La Casa del Fascio, Roma, 1982.

82.10.- "Una lettera a Casabella", en *Casabella*, 486, Milán, diciembre 1982, pp. 32-33.

1983

83.1.- (Con A. Foscari), *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Turín, Einaudi, 1983.

83.2.- "«Machine et mémoire»: The City in the Work of Le Corbusier", en *The Le Corbusier Archive*, vol. X, Nueva York y Londres, Garland Publishing, y París, Fondation Le Corbusier, 1983; y en H. Allen Brooks (ed.), *Le Corbusier*, Princeton, 1987, pp. 203-239. Versión italiana, "«Machine et mémoire». La città nell'opera di Le

Corbusier", 1 y 2, en *Casabella*, 502 y 503, Milán, mayo y junio 1984, pp. 44-51 y 44-51.

Versión francesa, "Machine et mémoire: la ville dans l'oeuvre de Le Corbusier", en Aa.Vv., *Le Corbusier une encyclopédie*, París, Centre George Pompidou, 1987, pp. 460-469.

83.3.- "«Pietas» republicana, neobizantinismo e umanesimo. Giorgio Spavento e Tullio Lombardo nella chiesa di San Salvador", en *Ricerche di Storia dell'Arte*, 19, Roma, 1983, pp. 5-36.

83.4.- (Entrevista), en *Materiale*, 3, Buenos Aires, agosto 1983, pp. 7-22.

1984

84.1.- "«Roma instaurata». Strategie urbane e politiche ponteficie nella Roma del primo '500", en C. L. Frommel, S. Ray y M. Tafuri (eds.), *Raffaello architetto*, Milán, Electa, 1984, pp. 59-105. En el mismo volumen: "Progetto per la facciata della chiesa di San Lorenzo, Firenze", pp. 165-169; "Obelisco di piazza del Popolo", pp. 165-169; "Progetto di casa in via Giulia", pp. 235 ss.

84.2.- "«Renovatio urbis Venetiarum»: el problema storiografico", en M. Tafuri (ed.), *<Renovatio urbis>. Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, Roma, Officina, 1984, p. 9-55.

84.3.- "«Cives esse non licere». La Roma di Nicolò V e Leon Battista Alberti: elementi per una revisione storiografica", introducción a C. W. Westfall, *L'invezione della città. La strategia urbana di Nicolò V e Alberti nella Roma del '400*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1984, pp. 13-39. (Edición original inglesa, *In This Most Perfect Paradise. Alberti, Nicholas V and the Invention of Conscious Urban Planning in Roma 1447-1455*, Filadelfia, Pennsylvania State U. P., 1974). Versión española, "«Cives esse non licere». La Roma de Nicolás V y Leon Battista Alberti: elementos para una revisión historiográfica", en Aa.Vv., *Leon Battista Alberti*, Barcelona, Stylos, 1988, pp. 101-122.

84.4.- "Il corpus disciplinare dell'architettura", en E. Mucci (ed.), *Il potere degli impotenti (Architettura e istituzioni)*, Bari, Dedalo, 1984, pp. 25-30.

84.5.- "Política, ciencia e architettura nella Venezia del '500", en V. Branca y C. Ossola (eds.), *Cultura e società nel Rinascimento tra riforme e manierismi*, Florencia, Olscki, 1984, pp. 97-133.

84.6.- "Premessa", a E. Concina, *L'Arsenale della Repubblica di Venezia*, Milán, Electa, 1984(1), 1988(2), pp. 7-8.

84.7.- "El concepte de Renaixement", en *L'Aveng*, 73, Barcelona, julio-agosto 1984, pp. 52-60. VER

84.8.- "Un teatro, una <fontana del Sil> e un <vago monticello>", en *Lotus*, 42, Milán, 1984, pp. 41-51.

84.9.- "Intervista a Manfredo Tafuri" (de Enrico Valeriani), en *Controspazio*, 4, Roma, octubre-diciembre 1984, pp. 90-92.

84.10.- "Manfredo Tafuri" (entrevista de Fulvio Irace), en *Domus*, 653, Milán, septiembre 1984, pp. 26-28.

84.11.- (Contribución), en G. Peichl (ed.), *Die Kunst des Otto Wagner*, catálogo exposición Viena, Akademie der bildenden Künste, 1984.

84.12.- "Arquitectura de los años 80" (mesa redonda con P. Quetglas, P. Bonet y J. Muntañola, moderador), en *Annals*, 3, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Barcelona, 1984, pp. 67-82.

1985

85.1.- *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Turín, Einaudi, 1985(1), 1986(2).

85.2.- "Tempo veneziano e tempo del <progett>: continuità e crisi nella Venezia del Cinquecento", en L. Puppi e G. D. Romanelli (eds.), *Le Venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, Milán, Electa, 1985, pp. 23-33.

85.3.- "Il Sacco di Roma: fratture e continuità", en *Roma del Rinascimento*, I, 1985, pp. 23-35.

85.4.- "Architettura e realismo", en V. Magnano Lampugnani (ed.), *L'avventura delle idee nell'architettura 1750-1980*, Milán, 1985, pp. 123-136.

85.5.- "Documenti sulle Fondamenta Nuove", en *Architettura: storia e documenti*, 1, 1985, pp. 79-99.

85.6.- "Un progetto <rafaelesco> per la chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini a Roma", en *Prospettiva*, 42, 1985, pp. 38-47.

85.7.- (Con M. Cacciari y F. Dal Co, "Il mito di Venezia", en *Rassegna*, 22, Milán, junio 1985, pp. 6-9.

85.8.- (Entrevista de Mercedes Daguerra y Giulio Lupo), *Materiales*, 5, Buenos Aires, marzo 1985, pp. 17-27.

1986

86.1.- *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Turín, Einaudi, 1986. (Edición corregida y aumentada de 82.2). Versión inglesa, *History of Italian Architecture: 1944-1985*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1989 (1), 1990(2).

86.2.- *Humanism, Technical Knowledge and Rhetoric. The Debate in Renaissance Venice*, Walter Gropius Lecture, Harvard University, 1986.

86.3.- "Antonio da Sangallo il Giovane e Jacopo Sansovino: un conflitto professionale nella Roma medicea", en G. Spagnesi (ed.), *Antonio da Sangallo il Giovane. La vita e l'opera*, Roma, 1986, pp. 79 ss.

86.4.- "Il chiostro del convento di Sant'Abbondio a Cremona.

Un'interpretazione eccentrica del modello bramantesco del Belvedere", *Arte Lombarda*, LXXIX-4 ("Bramante e Milano, 2"), Milán, 1986, pp. 85 ss.

86.5.- "La chiesa di Santa Maria Maggiore a Venezia: un'ipotesi per Tullio Lombardo", *Arte Veneta*, XL, Venecia, 1986, pp. 38-53.

86.6.- "La soglia e il problema", en *Casabella*, 523, Milán, abril 1986, pp. 42-43. (Último capítulo de 86.1). Versión griega,

"To orio kai to problema-The threshold and the problem-", en *Architecture in Greece*, 22, Atenas, 1988, pp. 48-50.

86.7.- "Storie parallele. La Serenissima nell'<autunno del Mediterraneo>", en *Casabella*, 525, Milán, junio 1986, pp.

(Recensión a *Venezia e la difesa del Levante. Da Lepanto a Candia 1570-1670*, catálogo de la exposición, Venecia, 1986).

86.8.- "Observazioni sulla chiesa di San Benedetto in Polone", en *Quaderni di Palazzo Te*, III, 5, Mantua, 1986, pp. 11-24.

1987

87.1.- (Con M. Morresi), introducción a la reedición de Vitruvio, *I dieci libri dell'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro, 1567*, Milán, Il Polifilo, 1987.

87.2.- "Daniele Barbaro e la cultura scientifica veneziana del '500", en *Atti del Convegno su G. B. Benedetti e il suo tempo*, Venecia, 1987, pp. 55 ss.

87.3.- "Un'opera ibrida di Jacopo Sansovino: palazzo Dolfin a San Salvador", en Aa.Vv., *Venezia e la Roma dei Papi*, Milán, 1987, pp. 143 ss.

87.4.- "Peter Eisenman: The Meditation of Icarus" en P. Eisenman, *Houses of Cards*, Nueva York, Oxford University Press, 1987, pp. 167-187.

87.5.- "Due progetti di Antonio da Sangallo il Giovane per la chiesa dei Fiorentini a Roma", en *Architettura, storia e documenti*, 1-2, 1987, pp. 35-52.

87.6.- "Aggiunte al progetto sansoviniano per il palazzo di Vetur Grimani", en *Arte Veneta*, XLI, Venecia, a987, pp. 41-50.

87.7.- "Il palazzo di Calo V a Granada: architettura <a lo romano> e iconografía imperiale", en *Ricerche di Storia dell'Arte*, 32, Roma, 1987, pp. 4-26. Versión española, "El palacio de Carlos V en Granada: Arquitectura <a lo romano> e iconografía imperial", en *Cuadernos de la Alhambra*, 24, Granada, 1988, pp. 77-108.

1988

88.1.- "Due progetti di Antonio da Sangallo il Giovane per la chiesa dei Fiorentini a Roma", en *Architettura, storia e documenti*, 4, 1988.

1989

89.1.- "Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti", en Aa.Vv., *Giulio Romano*, Milán, Electa, 1989, pp. 1564. En el mismo volumen, los textos siguientes: (con H. Burns), "Disegni architettonici", pp. 302-304; "La porta del Te a Mantova", pp. 380-383; "I lavori nel palazzo Vescovile a Mantova", pp. 490; "Porta Giulia o della Cittadella", pp. 491-495; "Disegni architettonici", pp. 496-497; "La chiesa abbaziale di San Benedetto

in Polirone", pp. 538-547; (con H. Burns), "La fortuna di Giulio Romano. Da Serlio all'Escorial", pp. 575-581;

89.2.- "Strategie di sviluppo urbano nell'Italia del Rinascimento", en *Zodiac*, 1, Milán, 1er semestre 1989, pp. 12-43. (Reelaboración de la intervención en el *convegno De la Ville médiévale à la ville moderne, Ecole Française de Roma, diciembre 1986*).

89.3.- "Eros e spiritualismo", en *Casabella*, 559, Milán, julio-agosto 1989, pp. 35-40. (Extracto de 89.1).

89.4.- "Giulio Romano Architetto e Pittore a Mantova" (entrevista de Ermanno Ranzani), en *Domus*, 710, Milán, noviembre 1989, pp. 21-32.

1990

90.1.- "Il disegno di Chastworth (per il palazzo Ducale di Venezia?) e un progetto perduto di Jacopo Sansovino", en A. Chastel y R. Cevese (eds.), *Andrea Palladio: nuovi contributi*, Milán, 1990, pp. 100-111.

90.2.- "Raffaello, Jacopo Sansovino e la facciata di San Lorenzo a Firenze", en *Annali di architettura*, 2, 1990, pp. 24-44.

90.3.- "Sei disegni di Antonio da Sangallo il Giovane", en *Eidos*, IV, 7, Asolo, 1990, pp. 34-37.

90.4.- "Intervista con Manfredo Tafuri" (de Massimo Zancan), en *Casabella*, 569, Milán, junio 1990, p. 54.

90.5.- "Die Krise der Linearität", en *Architecture plus*, 105-106, 1990, pp. 98-106.

1991

91.1.- (Edición e introducción), *La piazza, la chiesa, el parco*, Milán, Electa, 1991.

91.2.- "Giulio Romano e Jacopo Sansovino", en *Giulio Romano, Atti del Convegno dell'Accademia Nazionale Virgiliana (Mantova, ottobre 1989)*, Mantua, 1991, pp. 75 ss.

91.3.- "Storia, conservazione, restauro" (entrevista de C. Baglione y B. Pedretti), en *Casabella*, 580, Milán, junio 1991, pp. 23-26.

91.4.- "Passato irrisolto, inquieto presente", en *Casabella*, 584, Milán, noviembre 1991, pp. 39-40. (Premisa de 92.1).

1992

92.1.- *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Turín, Einaudi, 1992.

92.2.- "Per James Stirling (1926-1992)", en *Zodiac*, 8, Milán, septiembre 1992, pp. 4-5.

1993

93.1.- (Con F. P. Fiore, eds.), *Francesco di Giorgio architetto*, catálogo de la exposición, Milán, Electa, 1993.

93.2.- "Il duomo di Urbino", en *Casabella*, 199, Milán, marzo 1993, pp. 30-36. (Fragmento de 93.1).

93.3.- "Francesco di Giorgio Martini. Una grande mostra" (entrevista de M. Gargano), en *Domus*, 750, Milán, junio 1993, pp. 76-80.

LA VANIDAD COMO FATALIDAD Calatrava "versus" Foster

Tradicionalmente han sido el deporte de elite y el mundo del espectáculo los encargados de airear ciertas rivalidades profesionales, que no solo se limitaban a provocar aludes de una información más o menos veraz y tópica, sino que prácticamente obligaban a eludir la indiferencia y hasta cierto punto la imparcialidad, para tomar partido de un modo un tanto visceral por alguno de los rivales: Joselito/Belmonte, Tebaldi/Callas, Di Stefano/Kubala, Lollobrigida/Lo-ren, Carl Lewis/Ben Johnson, o más recientemente Induráin/Rominger han sido, a lo largo del tiempo, algunos de los más conocidos protagonistas de dichas "causas célebres".

Hasta el presente, la mayoría de las confrontaciones se presentaban dentro de unas coordenadas delimitadas por la cultura mediterránea tradicional. Ya se sabe: los países latinos difícilmente pueden eludir el componente emocional y su carga de violencia dramática; pero también saben como nadie apreciar la imagen lúdica del duelo con una óptica escenográfica: cualquier posible vacío de contenido puede sustituirse por la agitada belleza del ceremonial.

La reciente pugna entre Santiago Calatrava y Norman Foster, ciertamente dos arquitectos de alta competición, viene a inaugurar una nueva dimensión en el concepto de enfrentamiento habitual. Para una disciplina como la arquitectura, tan poco habituada a frecuentar los grandes medios de comunicación, verse de repente paseando por el lado salvaje de la acera y justo al límite del amarillismo puede provocar más de un sofocón entre los convencidos y convencionales defensores de un cierto tipo de elitismo profesional.

Y es que los tiempos están cambiando...

El pasado otoño (prácticamente coincidiendo con las exposiciones celebradas en Madrid, donde se recogían gran parte de los trabajos de las dos firmas), y con motivo de la adjudicación del concurso para la remodelación del Reichstag de Berlín, Calatrava acusaba a Foster

de haber copiado parte de su proyecto presentado en la fase previa; pero renunciaba a acudir a los tribunales por entender la enorme dificultad en el reconocimiento de la paternidad intelectual de la propuesta. Foster se defendía alegando que su proyecto no guarda ninguna similitud con la cúpula tradicional propuesta por el arquitecto español. De nuevo se volvía a abrir una vieja polémica y rivalidad que data desde los días de los Juegos Olímpicos de Barcelona, donde ambos habían dejado huella de su personal concepción estilística con sendas torres de telecomunicaciones: Montjuïc y Collserola.

Y es que, necesariamente, dos estudios de la envergadura de los de Calatrava y Foster se ven en la obligación de acudir a los concursos donde se deciden las obras de máximo prestigio y para ello entienden que la calidad de sus propuestas viene íntimamente ligada a la promoción de las "vedettes" que las avalan. Así, Foster y Calatrava asumen por vez primera en arquitectura el concepto ético que Steven Spielberg otorga a sus producciones: promoción que algo queda, y si lo que queda resulta que es bueno, fotografíalo bonito.

En definitiva, a lo que estamos asistiendo es al estreno en arquitectura de la aplicación de las más avanzadas reglas de mercadotecnia. Ahora bien, la pregunta del millón no puede ser otra: "¿Conseguirá convivir el mandato comercial con el espíritu de creación?"

Invito ahora al amable lector, a modo de posible aclaración, a un pequeño recorrido sobre la obra de ambos arquitectos.

Santiago Calatrava es una figura atípica dentro del más reciente panorama de la arquitectura europea. Pese a su juventud - nace en Valencia en 1951 -, representa la apuesta más sólida a favor de la regeneración del viejo concepto de vanguardia. Solo que ahora, aquella poderosa vitalidad dinámica que de alguna manera caracterizaba a las vanguardias históricas se ve sustituida por el compromiso en la ejecución de su propia solución técnica.

Si el Posmodernismo no hubiese fallecido de una muerte tan poco natural como su propio nacimiento, Santiago Calatrava (el comentario también valdría para Foster) habría tenido que firmar la partida de defunción. Porque la obra del arquitecto e ingeniero valenciano se sitúa decididamente en los antipodas del manifiesto posmoderno al sustituir la refrescante superficialidad atemporal de aquellos por un rigor ante el diseño, la escala y el orden, que impide en su propia formulación cualquier desviación o, al menos así era inicialmente, hacia la frivolidad.

Pero lo que da un carácter de mayor inquietud a su trabajo es una innata vocación por el riesgo, que le obliga a entender su obra como una sucesión de imágenes y proporciones, que a veces pueden parecer más próximas al mundo de la escenografía que al de la propia doctrina arquitectónica. Y es que Calatrava es, sobre todo, fronterizo; trabaja la arquitectura desde la orilla del ingeniero, construye con la mirada plástica del escultor y, finalmente, diseña con el rigor del filósofo.

A todo lo anteriormente expuesto no es ajena la propia formación académica de nuestro hombre. Calatrava estudia arquitectura en Valencia y se licencia en 1973. Posteriormente aborda la carrera de ingeniero civil en la ETH de Zurich, donde se doctorará en 1981 con la tesis: "Acerca de la plegabilidad de las estructuras" (toda una declaración de principios y a la vez anticipo de su futura trayectoria profesional). Ese mismo año se establece en la mencionada ciudad suiza, donde abre su primer estudio de arquitectura e ingeniería.

Naturalmente, el inevitable proceso de reeducación y la labor de síntesis necesaria para homogeneizar ambas actividades, junto con un decidido y confesado interés por la escultura (y en particular por la obra de Rodín y Brancusi), configurará a Calatrava como un artista multidisciplinar, de una proyección mucho más amplia que la del anecdótico "hombre de ida y vuelta".

En Calatrava, los años de educación y experiencia en Centro Europa se reflejan nitidamente en su obra. Puede que el secreto de su estilo haya que buscarlo en la imparcialidad frente a sus propias propuestas o simplemente en la ambigüedad de la objetividad (virtudes en sí decidi-

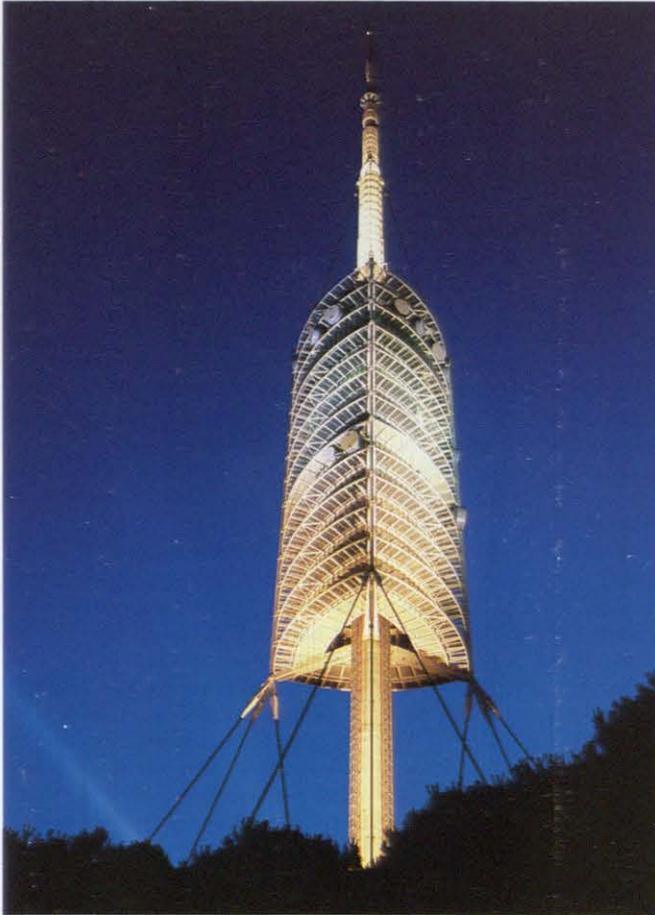
damente poco latinas). En Calatrava, su correlativo técnico siempre viene dado por la solución estructural, tan orgánica como perversamente objetiva. Este aparente distanciamiento se hace más evidente si comparamos las estructuras "óseas" de Calatrava, con las apuntadas por Fisac. Lo que en Calatrava son puras acciones mecánicas, en Fisac es arquitectura furiosa.

Calatrava nace a la fama recientemente; dos proyectos de idénticas fechas, 1983-85 y con el lugar común de actuar sobre edificios ya existentes: la fachada para la fábrica Ernsting en Alemania y la marquesina para la Central de Correos en Lucerna, Suiza: ambos, de carácter decididamente estructural (metálica) y deliberadamente conscientes de su geometría orgánica. A partir de ese momento y debido a la fascinación que ambos proyectos suscitan, empiezan a surgir encargos por toda Europa: edificio de oficinas en Suhr, escuela cantonal en Wohlen, ambos en Suiza; señalización de la Avenida Diagonal y Torre Olímpica de Montjuïc; aeropuerto de Bilbao; auditorio de Tenerife; pabellón de Kuwait en la Expo 92; estación de Lyon-Santolas; y, sobre todo, una serie de puentes en Gerona, Mérida, Burdeos, Bilbao, Berlín, Londres y, sin duda el más famoso, el del Alamillo en Sevilla.

Hasta la fecha, la evolución de su obra ha venido marcada por un desarrollo muy racional y objetivo de aquello que ya apuntaba en su tesis de Zurich: la preocupación por la estructura como elemento expresivo y la aspiración metafórica del movimiento. Así, en Bilbao se amplía la trama estética que Saarinen dio a la conocidísima terminal de la TWA, en el aeropuerto Kennedy de Nueva York; pero acentuando la metáfora del vuelo al otorgar formalmente al edificio el aspecto de una gran ave en el inicio de su despegue.

De otro lado, en sus obras estrictamente ingenieriles es evidente la aparición del componente arquitectónico. La estructura se desarrolla con la belleza (difícilmente se puede encontrar un puente más armónicamente hermoso que El Alamillo), pero sin llegar en ningún momento a traicionar su propio significado, adecuación o funcionalidad.

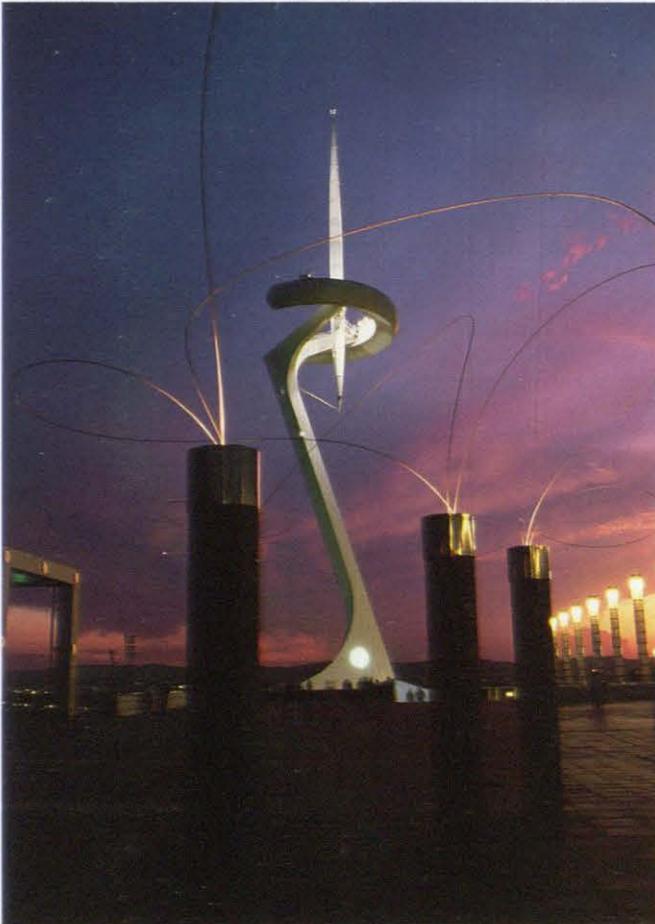
La única objeción ante tanta excelencia puede venir sólo por el exceso de virtuosismo. Cuando la



A.G.E. FOTOSTOCK

Norman Foster. Torre de Comunicaciones de Collserola. Barcelona.

Calatrava. Torre de Comunicaciones de Telefónica. Barcelona.



A.G.E. FOTOSTOCK

técnica se convierte en el principal apoyo del proceso creativo, la tentación por la "plasticidad" puede diluir definitivamente el resultado final. De hecho, las dos aportaciones más plásticas de Calatrava - Torre de Montjuïc y Pabellón de Kuwait - apuntan un cierto manierismo nada deseable, por no mencionar ese profundo desacato a la escala y al urbanismo que es el puente de Ondárroa. Y es que no hay que olvidar que el lado oscuro de la imparcialidad solo puede ser el cinismo.

Sir Norman Foster no solo gana en el apartado heráldico, también lo hace en edad. Nace en Manchester en 1935 y junto con Richard Rogers es el más conocido representante de la corriente neoproductivista británica, que a finales de la década de los cincuenta comienzan a proyectar edificios apoyándose en las posibilidades que les ofrece la tecnología punta. Son generalmente edificios rigurosos, pragmáticos y claramente destinados a habitar en grandes y cosmopolitas metrópolis, donde la posible ausencia de emoción se ve compensada por la rotunda elegancia de un diseño industrializado, solo apto para sociedades de economías super desarrollada, que en muchas ocasiones los utilizará como orgullosos emblemas de su prosperidad.

Como buen virtuoso, en Foster también cohabita cierta tendencia a la vanidad; y si es bien cierto que en el inicio de su carrera formulaba propuestas urbanas que pretendían reflejar el entorno (en el edificio para las oficinas Faber & Dumas, 1975, lo hace en sentido estricto al utilizar un muro cortina reflectante, similar al de las últimas propuestas de Bofill), en la Climatoffice (1971), probablemente debido a la colaboración con el hoy totalmente olvidado R. Buckminster Fuller, propone crear un entorno climático propio, ausente de toda referencia inmediata.

Pero el prestigio internacional le llegará a Foster desde la ciudad imposible: Hong Kong, la famosísima sede de la Hong Kong and Shanghai Bank Corporation (1979-86), donde la resonancia nominal y la suntuosidad en el pensamiento acarician la progresión en el tiempo del toque Von Sternberg; de igual manera que la aportación de ese paradigma y paladín de los consultores de ingeniería - Ove Arup - resume la filosofía del "high-tech" con la absoluta rotundidad de las obras maestras.

Se trata de un sofisticado proceso de cimentación bajo nivel freático, desde donde emergen cuatro cuerpos suspendidos de diferentes y

decrecientes alturas - 8, 7, 6 y 5 plantas cada uno -, y todo un repertorio de jácenas gigantes, elevadas mediante grúas y gatos durante la construcción, plataformas intermedias destinadas a áreas de descanso y reuniones, fachadas diferentes según la orientación, "lobby" de acceso a modo de plaza urbana, parasoles que también detienen el viento...

En síntesis, es el primer edificio-manifiesto capaz no solo de definir una postura creativa ante la arquitectura, sino también una época, una conducta y, desde luego y sin rubor, el pensamiento de un cierto tipo de sociedad: la capitalista. Es probable que el HKSB pueda tener una dudosa lectura ideológica; tan cierto como que su lectura arquitectónica es rotundamente abrumadora en su brillantez.

A partir de Hong Kong, Foster ya es una estrella indiscutible; su obra empieza a diseminarse por toda Europa: el premiado aeropuerto de Stansted (1966-90), en Inglaterra; la ya mencionada torre de Collserola en Barcelona (1988-92); la Mediateca y Centro de Arte Contemporáneo de Nimes (1984-93); hasta el proyecto en conflicto: la Reichstag berlinesa. Hasta el momento parece que Foster se resiste a cruzar el Atlántico (algo que su oponente Calatrava ya ha conseguido) y prefiere el dorado privilegio de ser cabeza de serie europeo.

Como en las grandes veladas pugilísticas, tras la presentación de los contendientes, ya sólo queda asistir al desarrollo del combate (las ampliaciones del Museo del Prado y del aeropuerto de Barajas pueden ser los próximos "rounds") y también preguntarse si semejantes colosos necesitan de tan dudosa cobertura publicitaria. Parece como si Calatrava y Foster, después de alcanzar el privilegio de ser admirados y respetados por todos aquellos que valoran su arquitectura como una pieza fundamental para la comprensión de la realidad cultural contemporánea, necesitasen el reconocimiento de las masas como esos tenores que se acercan al mundo del "pop" bajo la coartada de divulgar la llamada música culta, cuando en realidad lo único que buscan es el aplauso fácil junto al máximo rendimiento económico posible.

Y es que al final va a ser cierto el postulado de la Segunda Ley de la Termodinámica (versión Woody Allen): "Tarde o temprano, todo se transforma en mierda".

José María Fernández Isla

LEON BATTISTA ALBERTI

Mantua, Palazzo Te, septiembre-noviembre 1994

Mantua es una ciudad por la que desde los primeros años del Quattrocento hasta el Seicento pasaron extraordinarios artistas, dejando una profunda huella en su historia. Uno de ellos fue precisamente Leon Battista Alberti (1404-1472), quien dejó prueba de su genialidad no sólo con las dos obras que allí construyó —la iglesia de San Sebastiano y la imponente basílica de Sant'Andrea—, sino también con la influencia arquitectónica y la herencia que de él puede leerse en la cultura de la ciudad.

Siguiendo con la idea de ofrecer al público la obra de grandes artistas renacentistas, el Centro Internacional de Arte y Cultural del Palazzo Te le dedica a Alberti este año una interesante exposición. Recordemos, hace ya algunas décadas, la de Andrea Mantegna, y en 1989 la de Giulio Romano, dirigida por el recientemente desaparecido Manfredi Tafuri. El lugar elegido para esta ocasión es la Sala delle Fruttiere del fascinante Palazzo Te, proyectado por Giulio Romano.

En ella se muestra el trabajo realizado durante más de cuatro años por un grupo internacional de estudiosos, el "Alberti Group", dirigido por Joseph Rykwert —histórico de la Arquitectura, interesado en Alberti desde los años en los que trabajaba con R. Wittkove (ya colaboró también en los diez libros de arquitectura, de L. B. Alberti, Londres, 1955), y Robert Tavernor, profesor de Arquitectura de la Universidad de Edimburgo.

A Alberti, uno de los mayores genios del Renacimiento, se le ha reconocido universalmente tanto el valor y la trascendencia de su obra construida como la de su obra teórica. Sin embargo, hasta ahora no se había conseguido relacionar suficientemente una con otra. En esta exposición se muestra por primera vez la correspondencia directa que existe entre la evolución del pensamiento del artista y su actividad arquitectónica. El grupo de estudiosos ha analizado ambos, el pensamiento y el proceso proyectivo de Alberti, recogiendo y examinando documentos his-

tóricos, presentados al público —medallas, manuscritos, dibujos, esculturas—, por un lado; y por otro, realizando nuevos estudios sobre lo que ha quedado de los edificios albertianos, para finalmente ofrecer una reconstrucción de sus proyectos originales. Trabajo interesante, y arduo también, si tenemos en cuenta la inexistencia de dibujos originales de los proyectos, las importantes variaciones sufridas por los edificios con el paso del tiempo y el hecho de que únicamente de dos de ellos se tiene la seguridad de que se construyeron tal y como él deseaba: el pequeño templete del Santo Sepolcro, en la capilla Rucellai, en el interior de la iglesia de San Pancrazio, y la fachada de Santa María Novella, en Florencia, pues los demás fueron acabados después de su muerte, por lo que pudieron sufrir algunas modificaciones.

Tanto en el proceso de trabajo seguido por el grupo y explicado por J. R. Rykwert al inaugurar la exposición como en su presentación al público, ha desempeñado un papel fundamental la informática. Un estudio fotogramétrico les ha permitido crear un archivo importante de las medidas de los edificios "albertianos". Gracias a ellas han obtenido nuevas valoraciones sobre las proporciones, lo cual les ha permitido comparar diversas hipótesis de proyecto e introducir, a medida que se desarrollaba el trabajo, nuevos datos para poder poner fin, reconstruirlos coherentemente, según los dictámenes teóricos de Alberti. Siempre con la ayuda de los ordenadores, han dibujado maquetas de los edificios más importantes, reproducidas posteriormente con madera, a una escala que varía de 1:10 a 1:200, y que pueden admirarse en el Palazzo Te: las fachadas de S. Maria Novella y de Palazzo Rucellai, el S. Sepolcro Rucellai, la Loggia Rucellai y Santissima Annunziata, en Florencia; la basílica de S. Andrea, la iglesia de S. Sebastiano, en Mantua, y el Tempio malatestiano, en Rimini.

El análisis conjunto de la obra teórica y constructiva de Alberti no sólo ha servido para la reconstruc-

ción de sus proyectos originales, sino que también ha quedado clara su preocupación por la construcción, la dimensión urbana de su arquitectura y la relación entre ésta y la ciudad; se han analizado sus estudios para Malatesta en Rimini, para los Rucellai en Florencia, y sus actuaciones en el centro de Mantua, relacionándolos con los famosos dibujos de ciudades ideales de sus contemporáneos. Han quedado patentes también algunos aspectos, hasta ahora quizá poco estudiados, como su gran interés por la tecnología antigua, o por transformar fragmentos o ruinas de edificio en nuevas creaciones, buscando siempre una relación entre lo antiguo y lo nuevo. J. Rykwert, en su presentación de Alberti, pone claramente de manifiesto la habilidad y originalidad con la que este artista fue capaz de crear, empleando elementos antiguos, tipos o modelos arquitectónicos utilizados posteriormente en toda Europa: en el Tempio malatestiano transforma un edificio medieval de ladrillo con tres naves, la iglesia de San Francesco, en un espléndido monumento moderno; e inspirándose en elementos tomados de la antigüedad, como el frente del templo, el arco de triunfo y el sistema de arco y columna tomado de los pórticos de los teatros, crea un tipo original, la fachada de iglesia con dos órdenes de columnas y frontón; o bien en el Palazzo Rucellai reinterpreta el palacio florentino, sobreponiendo en cada uno de los tres pisos una columnata que recuerda el Septizonium romano, creando un tipo arquitectónico, cuyo esquema se repetirá no sólo en los palacios privados, sino también en muchos edificios públicos.

Siempre gracias a la informática, en el Palazzo Te puede verse, a través de diez pantallas, la reconstrucción tridimensional de los palacios e iglesias y pasear por una ciudad albertiana ideal y virtual: se puede elegir qué monumento visitar, moverse alrededor de él, detenerse en la fachada o en los detalles o, si se quiere, incluso, introducirse en su interior. Siempre con el ordenador, se puede "hojear" el *De re aedificatoria*, considerado como el primer tratado "moderno" de arquitectura. En él, Alberti, tomando como ejemplo el *De architectura* de Vitruvio, define entre otros puntos el papel y la formación del arquitecto, los materiales de construcción, el proceso de proyección, o bien las relaciones entre la belleza arquitectónica

y las leyes naturales, entre el cuerpo humano y las leyes de simetría y proporciones en arquitectura, identificando diversas tipologías de edificios, atendiendo a estas geometrías y medidas.

Un trabajo tan vasto e interesante como el que se presenta en esta exposición requería, para que así quedase constancia de él, la publicación de un gran catálogo. En efecto, se trata de un gran volumen, por dimensión (contiene más de 500 páginas, ed. Olivetti-Electa) y calidad, que recoge todo el esfuerzo del "Alberti Group", con más de treinta ensayos sobre un Alberti preferentemente arquitecto, pero también teórico de la arquitectura, humanista, literato y pensador. Nos encontramos ante una actualización de los estudios albertianos, pues ofrece una documentación inédita y crea hipótesis e interpretaciones nuevas, dando al mismo tiempo una imagen cultural y científica de uno de los períodos más fructíferos y gloriosos de la historia de la humanidad.

Carmen Murua



ANTONIO PÉREZ

El objeto encontrado

EN EL ESPÍRITU DE FLUXUS

Hasta el día 8 de enero de 1995 se ha podido disfrutar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid de la exposición titulada ANTONIO PÉREZ, El objeto encontrado. Antonio Pérez es un personaje polifacético y muy peculiar. Su vida comienza en Sigüenza en el año 1934. Cursa estudios de Filosofía y Letras a partir de 1952 en Madrid; y desde ese momento se van a producir una serie de encuentros con personajes de nuestra cultura. Estos contactos - entre los que se incluyen entre otros los nombres de Francisco Mateos, Pío Baroja, Vicente Aleixandre y, posteriormente, Manolo Millares y Antonio Saura - lo van a configurar como un testigo privilegiado de la cultura contemporánea española. Además, su especial interés por las artes plásticas y sus continuos encuentros con la vanguardia de finales de los cincuenta le van a convertir en un intérprete muy destacado del fenómeno artístico de nuestro país.

Antonio publicará libros de poesía antes de trasladarse a París, donde trabajará en diversas imprentas y como traductor de libros. Desde 1961 será coeditor de la famosa revista Ruedo Ibérico, además de editar diversas publicaciones de poesía. En marzo de

1975 se instala en Cuenca, en donde reside actualmente.

A la vez que a su labor de editor de libros (especialmente dedicados a artistas plásticos contemporáneos), Antonio Pérez se ha dedicado a acumular durante estos últimos treinta años una amplia colección de más de 600 objetos de diversos tamaños y materiales, descubiertos en los lugares más variopintos. Algunos se conservan en su estado original; otros han sido manipulados levemente; pero todos ellos suponen una reflexión sobre el despliegue formal y conceptual que se origina durante la creación del objeto artístico. Antonio Pérez no es un artista; o por lo menos no lo es en un sentido habitual. Al contrario que el resto de los implicados en el análisis de la esencia de la estética actual, este personaje realiza su comprensión desde dentro; y además, por capricho, por placer y por idiosincrasia.

La exposición nos presenta una pequeña parte de estos objetos cargados de una belleza y simplicidad (e incluso, modestia), que sólo un objetivo poético consciente de la problemática actual del arte contemporáneo es capaz de llevarlo a cabo. He dicho antes que Antonio Pérez no es un artista, entre otras cosas porque a él no le gusta ese apelativo; pero todos sabemos que la noción de artista se ha ido redefiniendo de tal manera durante los últimos 70 años que quien sabe si no se equivoca.

La Fundación Antoni Tapies de Barcelona nos ha propuesto hasta el 29 de enero la exposición EN EL ESPÍRITU DE FLUXUS, organizada por el Walker Art Center de Minneapolis. Nos acerca a lo que supuso una actitud artística de carácter internacional surgida a finales de los cincuenta dentro de un contexto más amplio (el grupo Cobra, el letrismo, la Internacional Situacionista, el Nuevo Realismo, ZERO y los "happenings" americanos), que desaprobaba a todos los niveles los enfoques del arte considerado de manera tradicional. Fluxus fue el más radical de todos.

La idea esencial de Fluxus podría resumirse en la consecución

de un espacio intelectual y vital lo suficientemente libre como para estar a la altura para combatir la opresión generada por la complejidad de la vida contemporánea. Para ello se pretendió una ruptura de las fronteras existentes entre las disciplinas artísticas y entre las convenciones culturales que posteriormente unificase todo en una postura general. De ahí surgió la acepción de "fluxus", formulada por George Maciunas, el gran mentor del movimiento, para hacer alusión a un proceso continuamente cambiante, que expresaba una actitud generalizada hacia la función del arte y de los artistas en la sociedad, hacia la naturaleza del objeto artístico y, esto es lo más importante, hacia la relación entre el arte y la vida. A partir de aquí podemos empezar a comprender tanto la multiplicidad de medios expresivos utilizados como las contradicciones inherentes al concepto "fluxus".

Fluxus se caracterizaba por la total libertad de acción por parte de sus miembros, que podían interpretar a su gusto las obras de los demás, menoscabando directamente la idea de la autoría de la obra de arte. Además, su naturaleza era especialmente performativa; y la importancia de sus publicaciones y múltiples residía en el acto de su creación y no su estatus de objetos artísticos tradicionales. De hecho, Fluxus rehuía sistemáticamente la relación habitual del arte con el comercio, así como su eventual situación en el museo. De ahí la importancia transcendental de sus "performances", para convertir así el cuerpo humano en el centro de sus obras como metáfora de la esencia del hombre y como nexo de unión entre el objeto creado (que en el caso de Fluxus podía ser cualquier acción banal) y el público. Se subrayaba la interacción entre el mundo material y el mental, y se pretendía despertar al público, expandir su conciencia social, estética y política.

Los temas explorados a través del cuerpo humano por los artistas Fluxus para tales fines estaban relacionados muchas veces con el género sexual, con la raza y, sobre todo, con el humor. Era un humor sencillo, utilizado tanto como ataque a las convenciones como para dar profundidad psicológica a los actos triviales de la vida cotidiana y provocar un acercamiento por parte del público. Las "performances", que se constituían en un principio como la realización de una determinada acción nunca demasiado compleja de llevar a cabo, pretendían

en este sentido desvelar lo extraordinario que se esconde detrás de lo ordinario.

En su visión del mundo como un proceso y no como un objeto, y en la búsqueda de un pensamiento no racionalizado, Fluxus está relacionado directamente con el budismo zen, sobre todo a través del genial músico John Cage, de quien recoge además su radical estética, proponiendo una música que puede utilizar cualquier sonido y prescindiendo de la voluntad de hacer música como elemento imprescindible para ser tal. Cage lega a los artistas el deseo por la búsqueda de nuevas posibilidades creativas.

El dadaísmo, y en especial Marcel Duchamp, es otra de las grandes influencias de Fluxus. El dadaísmo afirmaba que la verdadera fuerza del arte residía en su relación con la vida, pero no con la vida burguesa ni con la vida en conexión con un pensamiento de relaciones racionalizadas, sino con las cosas insignificantes, con el continuo cambio, con la irracionalidad y las contradicciones inherentes a la esencia humana. Fluxus está empapado en todo esto, pero por otra parte se sitúa en un momento histórico muy distinto y con una clara inclinación hacia lo social, cosa que el dadaísmo no hizo.

Particularmente pienso que también podemos buscar los orígenes del espíritu Fluxus en la obra de escritores esotéricos tales como Krishna Murti y G.I. Gurdjeff. Ellos también pretendían despertar la conciencia del ser humano a través de un pensamiento no racional y más libre.

Artistas que se autodenominaron como "intermedia", entre los que podríamos nombrar a Dick Higgins, Al Hansen, La Monte Young, Yoko Ono, Henry Flynt, Jackson Mac Low, Nam June Paik, George Brecht, Robert Filliou, Alison Knowles, Emmett Williams, Ben Vautier y, por supuesto, George Maciunas, además de muchos otros, tomaron parte activa en Fluxus. Procedían de las disciplinas más diversas, pero configuraron no sólo una postura artística, sino también una manera de interpretar el mundo. Las actividades Fluxus cesaron casi por completo en 1978, después de la muerte prematura de Maciunas. Pero el espíritu Fluxus, que es esencialmente cambiante e imposible de institucionalizar, sobrevive triunfalmente desde hace más de treinta años. Una exposición muy interesante.

Christian Domínguez



LUIS BARRAGÁN

Las metáforas del paraíso

La sala de exposiciones del M.O.P.T. en Madrid recoge en la actualidad la obra más relevante del arquitecto mejicano Luis Barragán. Nacido a comienzos del siglo XX, se gradúa en los años 20 como ingeniero y produce uno de esos deslizamientos, después de su etapa formativa, que deriva hacia una arquitectura con un énfasis especial en lo poético. Ensayó su introducción a la arquitectura por caminos muy personales, que aunaban conceptos tenidos por irreconciliables hasta el momento. Por un lado, la tradición, que incorporaba en su obra el componente racional; y por otro lado, la atracción por lo singular, que introducía la variante irracional en su trabajo. Poco afecto al exhibicionismo de exterioridades, incorpora en su arquitectura un lenguaje cargado de sentido, que recurre a la economía de medios llevando a una categoría magistral la producción en arquitectura de atmósferas. Alejado durante toda su vida de la trivialidad que movía la polémica entre izquierdas y derechas en el mundo de la cultura, se enfrentó con firmeza a la invasión de los modos de vida y estereotipos norteamericanos que llegaban a Méjico con gran fuerza.

Sus obras son propuestas de un tiempo totalmente distinto al actual. Los ecos de las arquitecturas criollas, la gran cultura del Mediterráneo y la influencia del mundo árabe se unen para materializar la calidad sintética de su obra, que - por el contrario - se encuentra cargada de emociones. Su forma de concepción espacial avanza más por la supresión que por la agregación, definiéndose - a la manera taoísta - por lo que no tiene más que por la pluralidad de gestos y efectos.

Su arquitectura convive con la inmensidad del paisaje mejicano, con su luz, en lugares donde no existen diferencias entre el adentro y el afuera. Es un juego geométrico y metafísico, donde lo lleno y lo vacío se intercambian. Sonido y silencio, acción y abs-

tención, presencias y ausencias describen las arquitecturas de Luis Barragán.

Dos personajes ejercieron gran influencia sobre él: en los años 20, el paisajista francés Ferdinand Bac, que incorpora en el trabajo de Luis Barragán la necesidad de poetizar el espacio público; y la figura del historiador de arte y artista alemán Mathias Goeritz, que a finales de los años 40 llega a Méjico, tras años de exilio en España y Marruecos. Goeritz traslada al arquitecto mejicano un interés por la dimensión antropológica en el arte, así como las memorias de su formación alemana - Itten, Mendelshon, Taut, Piscator y Reinhardt -. Esta influencia se ve patente en Tlalpan, Torres de Ciudad Satélite, la casa Giraldi, la casa Bernal Molina, las Arboledas y Los Clubes - Fuente de los Amantes -. Estos dos últimos proyectos son imaginados como colonias hípicas, en donde la presencia de los personajes parece inexistente. La casa Folke Eggerstrom incorpora al espectador una visión onírica, donde caballos purasangre se entremezclan con estanques, muros y arboledas.

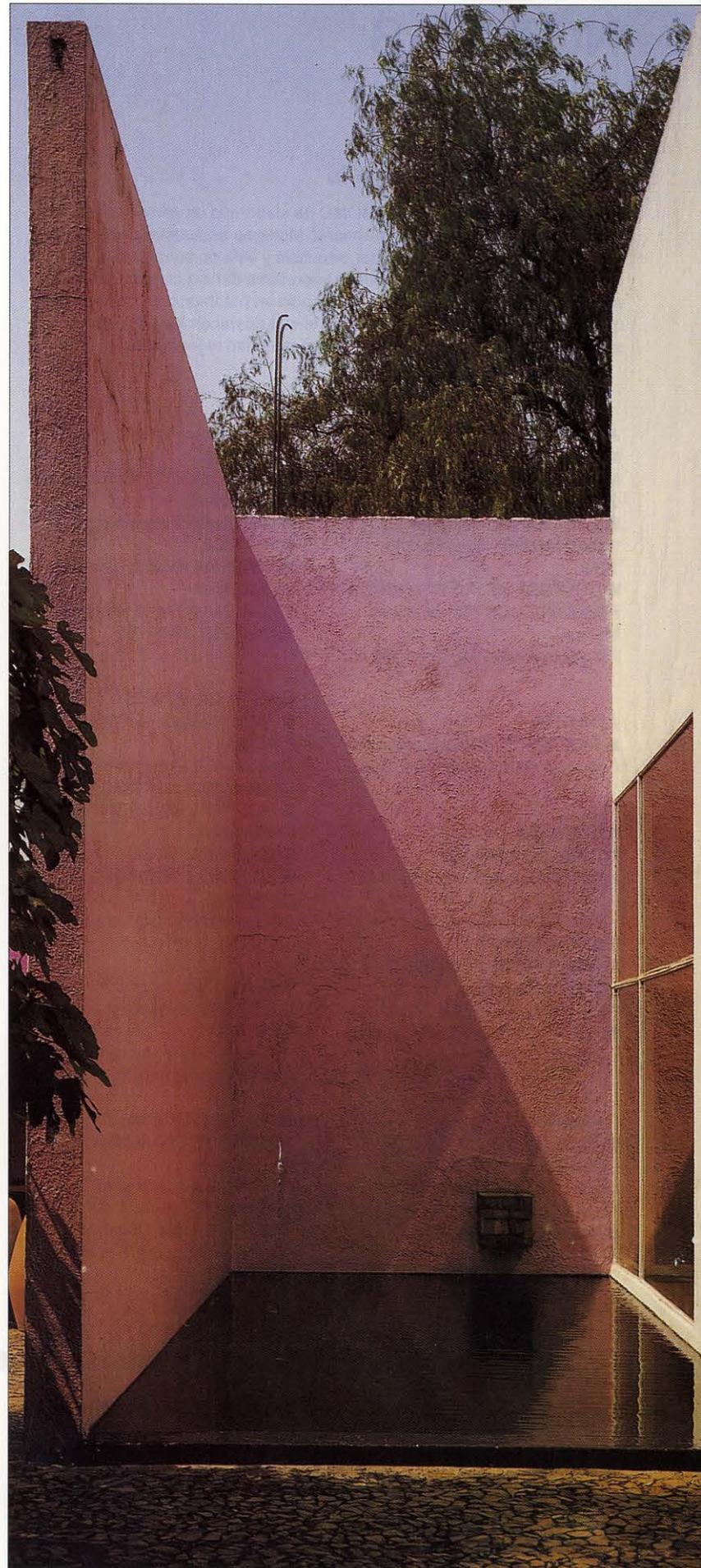
En 1980 obtuvo el premio Pritzker, irrumpiendo con gran fuerza en el enrarecido ámbito de las arquitecturas tardomodernas.

Las fotografías que presenta la exposición excluyen sistemáticamente el paisaje moderno, tanto su modo de vida como sus artefactos y símbolos.

Su obra liga recursos pictórico-arquitectónicos de gran interés, siempre regidos por esa claridad que trata de disminuir el número de elementos a lo esencial.

Renunciando a comprender y a diseñar las grandes ciudades, construyó guetos privilegiados para vivir, escuchando rumores de arboledas y oliendo espacios donde la tensión mantenida al límite entre lo ascético y lo sensual carga de energía a estos paraísos perdidos.

Aurora Herrera Gómez



NOTICIAS

DOCOMOMO en España

La sección española de DOCOMOMO ha elaborado un primer listado de edificios representativos del Movimiento Moderno en nuestro país. Como toda aproximación, puede resultar discutible y ésta no puede ser una excepción. Sin embargo, nos parece importante darla a conocer por lo que ello pueda contribuir al mayor respeto hacia un patrimonio en peligro. Hay que advertir, además, que el orden en el que aparecen los edificios seleccionados no significa ningún tipo de prioridad ni jerarquía.

ANDALUCÍA ORIENTAL

- CENTRO DE ENSEÑANZA MEDIA JUAN XXIII (Granada). José María G^a de Paredes, 1964.
- CASA LANGE (Málaga). Robert Mosher - José Relaño, 1959.
- COLEGIO DE HUÉRFANOS DE FERROVIARIOS (Torremolinos, Málaga). Francisco Alonso Martos, 1936.

ARAGÓN

- RINCÓN DE GOYA (Zaragoza). Fernando García Mercadal, 1927.

ASTURIAS

- INSALUD (Oviedo). Joaquín Vaquero Palacios, 1930.

BALEARES

- ESTUDIO DE JOAN MIRÓ (Palma de Mallorca). Sert, Juncosa y Ochoa, 1957.
- HOTEL DE MAR (Ca's Catalá). Coderch, 1961-64.

CANARIAS

- CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA (Las Palmas). Miguel Martín Fernández de la Torre, 1932 (1938-42).
- HOSPITAL PSIQUIÁTRICO DEL SABINAL (Gran Canaria).

- Miguel Martín Fernández de la Torre, 1930.
- CASA DEL DR. PONCE ARIAS (Las Palmas). Miguel Martín Fernández de la Torre, 1932.
- VIVIENDA AYALA (Santa Cruz de Tenerife). Miguel Martín Fernández de la Torre, 1933 (1934-36).

CASTILLA Y LEÓN

- INEM (Herrera de Pisuerga, Palencia). José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, 1955.
- HOSPITAL LOS MONTALVOS (Salamanca). Genaro de No, 1934.
- EDIFICIO COMERCIAL (Zamora). Alejandro de la Sota, 1956.

CATALUÑA

- CASA BLOC (Barcelona). GATEPAC Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé y Joan Baptista Subirana, 1932-36.
- COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE CATALUÑA (Barcelona). Edificio: Xavier Busquets, Interiores: F. Bassó, J. Gili, G. Giraldez, P. López Iñigo, X. Subias, P. Monguió, F. Vayreda, J.

- Martorell, O. Bohigas, A. de Moragas, J. Fargas, E. Tous, F. Correa y A. Milá, 1958-62.
- DISPENSARIO ANTITUBERCULOSO (Barcelona). GATEPAC Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé y Joan Baptista Subirana, 1934-38.
- EDIFICIO EN LA BARCELONETA (Barcelona). José Antonio Coderch, 1951-54.
- EDITORIAL GUSTAVO GILI (Barcelona). Francesc Bassó y Joaquim Gili, 1954-61.
- PABELLÓN ALEMÁN (Barcelona). Ludwig Mies van der Rohe, 1929.
- VIVIENDAS C/MUNTANER 342-348 (Barcelona). Josep Lluís Sert, 1930-31.
- CASA UGALDE (Caldetes). José Antonio Coderch, 1951-52.
- GOBIERNO CIVIL DE TARRAGONA (Tarragona). Alejandro de la Sota, 1964.

GALICIA

- MERCADO DE SAN AGUSTÍN (La Coruña). Santiago Rey Pedreira y Antonio Tenreiro Rodríguez, 1933-39.
- TORRE DE TOMA Y EDIFICIO DE CONTROL (Balesar, La Coruña). J. Castañón de Mena, 1957-63.
- EDIFICIO DE VIVIENDAS BARBOO (Vigo). José Bar Boo, 1957.

MADRID

- CASA DE LAS FLORES (Madrid). Secundino Zuazo Ugalde, 1930-32.
- CIUDAD UNIVERSITARIA (Madrid).

- Proyecto: Modesto López Otero. Edificios: A. Aguirre, M. Sánchez Arcas, M. de los Santos, M. Garrigues, L. Lacasa, P. Bravo, E. García de Castro y E. Torroja, 1928-36.
- COLONIA EL VISO (Madrid). Rafael Bergamín, Luis Blanco Soler y Luis Felipe Vivanco, 1933-54.
- EDIFICIO DE VIVIENDAS TORRES BLANCAS (Madrid). Francisco Javier Sáenz de Oiza, 1961-68.
- EDIFICIO CARRIÓN, CINE CAPITOL (Madrid). Vicente Eced y Eced, y Luis Martínez Feduchi, 1931-33.
- GIMNASIO DEL COLEGIO MARAVILLAS (Madrid). Alejandro de la Sota, 1960-62.
- HIPÓDROMO DE LA ZARZUELA (Madrid). Carlos Arniches, Martín Domínguez y Eduardo Torroja (ingeniero), 1935-36.
- MINISTERIO DE SANIDAD Y CONSUMO (Casa Sindical) (Madrid). Rafael Aburto y Francisco de Asís Cabrero, 1948-49.
- POBLADO DE FUENCARRAL o CAÑO-ROTO (Madrid).

PAÍS VASCO Y NAVARRA

- GRUPO ESCOLAR BRIÑAS (Bilbao). Pedro Ispizua, 1933.
- GRUPO DE VIVIENDAS EN SOLOCOECHE (Bilbao). Emiliano Amann, 1932.
- CASINO ESLAVA (Pamplona). Víctor Eusa, 1932.
- CASA DE VECINDAD (San Sebastián). Juan Carlos Guerra, 1934.
- REAL CLUB NÁUTICO DE SAN SEBASTIÁN (San Sebastián). José Manuel Aizpurúa y Joaquín

LUIS DEL REY, PRESIDENTE DE ARCE

Luis del Rey, decano del Colegio de Arquitectos de Madrid, ha sido elegido presidente de la Asociación de las Organizaciones Profesionales de Arquitectos de las Regiones Capitales Europeas (ARCE), cargo que ocupará

durante tres años. La elección tuvo lugar en la reunión que los arquitectos de las capitales europeas mantuvieron en Lisboa, que estuvo dedicada a debatir la rehabilitación de los centros históricos. En la próxima reunión de ARCE - que se

realizará en Madrid, durante el mes de febrero -, se reunirán los responsables de Urbanismo de las capitales europeas para intercambiar soluciones a los problemas urbanísticos que, en muchos casos, son comunes.

NOTA

En nuestro número anterior de ARQUITECTURA (299), omitimos por error el nombre del arquitecto Javier García-Vaquero Álvaro, colaborador en el proyecto de rehabilitación parcial del Palacio de Carlos V, en Granada (pp.18-26).

CALENDARIO

Arquitectura

Madrid. MOPTMA. Sala de Exposiciones de los Nuevos Ministerios. Paseo de la Castellana, 67.	Meses de febrero y marzo.	"Julio Cano Lasso" .	80 proyectos, entre fábricas, viviendas, centros de Formación Profesional o edificios industriales de este arquitecto racionalista, que emplea el ladrillo visto y que consigue casi todos sus trabajos mediante concurso.
Madrid. MOPTMA. Sala de Exposiciones de los Nuevos Ministerios. Paseo de la Castellana, 67.	Marzo y abril.	"Ciudades de la arqueología ficticia" .	Trabajos del norteamericano Peter Eisenman realizados entre 1978 y 1988, empeñado en "inventar" la arquitectura mediante la utilización del ordenador y el dibujo. Las viviendas en el South Friedrichstadt berlinés o el Museo de arte de la Universidad de California en Long Beach son algunos de sus proyectos.
Madrid. MOPTMA. Sala de Exposiciones de los Nuevos Ministerios. Paseo de la Castellana, 67.	Abril y mayo.	"Cinco maestros nórdicos" .	Dentro del "Festival Cultural Nórdico", que abarca actividades en música, teatro, cine y literatura, la arquitectura está representada por la exposición de maquetas, dibujos y planos de un arquitecto de cada país nórdico: Peter Celsing, Sverre Fehn, Knud Holscher, Aarno Ruusuvouri y Holga Sigurdartottir-Auspach.
Barcelona. Fundació Antoni Tàpies. Aragó, 255.	Del 14 de marzo al 28 de mayo.	"The End (s) of the Museum" .	Proyecto que pretende ser un ensayo colectivo para lograr conclusiones sobre qué ha sido y hacia dónde se dirige el museo occidental. La exposición va acompañada por un simposio de ponentes que manifestarán sus distintas formas de ver la institución museística.

Escultura

Barcelona. Sala Montcada de la Fundació La Caixa. Montcada, 5.	Hasta el 26 de febrero.	"Sweet fot three oranges"	La norteamericana Jessica Stockholder ha ordenado objetos y materiales con plafones escultóricos y pinturas realizadas directamente en las paredes para dar un sentido arquitectónico a la exposición.
•Valencia. IVAM. Centre Julio González. Guillem de Castro, 118.	Hasta el 19 de marzo.	"Mark di Suvero"	Exposición que abarca desde los primeros trabajos de influencia expresionista hasta las esculturas monumentales de este artista de origen vietnamita.
•Valencia. IVAM. Centre Julio González. Guillem de Castro, 118.	Entre el 9 de febrero y el 9 de abril.	"Donald Judd" .	Muestra de la obra de grabados original de este artista norteamericano del minimalismo, que planteó una escultura objetiva frente a otras propuestas de los años sesenta.
Valencia. IVAM. Centre del Carme. Museo, 2.	Del 2 de febrero al 23 de abril.	"Miquel Barceló"	La exposición exhibe la obra pictórica realizada entre 1984 y 1994 por uno de los artistas españoles con mayor proyección internacional. Incluye también esculturas y dibujos de su producción más reciente.

Pintura

Madrid. Sala de Alhajas de Caja de Madrid. Plaza de San Martín, 1.	Hasta el 28 de febrero.	"Otros inmigrantes"	Obras de Zuloaga, Sorolla, Solana, Anglada Camarassa, Vázquez Díaz, Romero de Torres, los Madrazo..., hasta 45 artistas españoles de los siglos XIX y XX. Óleos pertenecientes al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.
Santiago de Compostela. Auditorio de Galicia. Burgo de las Naciones, s/n.	Hasta el 28 de febrero.	"Antonio Tàpies: el siglo XX" .	Exposición de 50 obras, entre pinturas, objetos y esculturas, del creador catalán, fechadas entre 1956 y 1988.
Madrid. Fundación Mapfre Vida. Avda. General Perón, 40.	Hasta finales de febrero.	"Cien años de paisajismo catalán"	Lluís Rigalt, Ramon Martí Alsina y Joaquim Vayreda son los tres grandes maestros del paisajismo catalán, de quienes se ha cumplido el primer centenario de su muerte.
Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Santa Isabel, 52.	Hasta el 6 de marzo.	"Cocido y Crudo"	Muestra de las actuales tendencias artísticas internacionales, mostradas a través de la obra de medio centenar de artistas, que dan idea del eclecticismo del momento. Una polémica exposición que muestra las diferencias entre las obras de países desarrollados (cocido) y en vías de desarrollo (crudo).
Nueva York. Metropolitan Museum of Art. Quinta Avenida.	Hasta el 19 de marzo.	"Renacimiento francés" .	Piezas correspondientes al Renacimiento Francés del siglo XVI, procedentes de la Biblioteca Nacional de París.

Fotografía

Valencia. IVAM. Centre Julio González. Guillem de Castro, 118.	Hasta el 26 de marzo.	"The new vision" .	"The new vision". Primera exposición que se realiza en Europa de la colección de fotografías del periodo de entreguerras perteneciente al Metropolitan Museum de Nueva York.
--	-----------------------	---------------------------	--

ESPRESIONISMO E NUOVA OGGETTIVITÀ

La Nuova Architettura Europea degli Anni Venti

AA.VV. Ed. Electa, Milán, 1994

El libro que presento es el catálogo de la exposición del mismo título organizada por la Trienal de Milán (5.XI/11.XII.94). En él son analizados dos aspectos centrales de la cultura arquitectónica europea en los primeros decenios de este siglo: el "Expresionismo" —movimiento que oficialmente duró pocos años, aproximadamente desde 1914 hasta 1922, y cuyos protagonistas creían en la posibilidad de un futuro ideal, en donde la arquitectura fuese un instrumento importante para la construcción de ese mundo utópico al que aspiraban— y la "neue Sachlichkeit", la Nueva Arquitectura que se delineó a principios de los años Veinte y que durante casi una década constituyó el hilo conductor del debate establecido entre los arquitectos alemanes de vanguardia, para intentar dar una respuesta práctica y funcional, más que artística y formal, a los problemas de la edificación y de la ciudad moderna. Dos temas que han sido ya motivo de varias exposiciones y de numerosos libros, generalmente tratados por separado como dos tendencias diferentes, ligadas por una mera relación de sucesión temporal. En este caso, sin embargo, se presentan como dos vicisitudes de la modernidad, unidas por una relación de continuidad y de concatenación causal, que tratan de resolver un mismo problema: la urgencia social por contribuir a la creación de una nueva vida, por ocuparse de la ciudad jardín, de las viviendas para los trabajadores, de la racionalización constructiva, pero al mismo tiempo sin renunciar a la utopía o a la vertiente romántica de la arquitectura.

La estructura de la exposición, organizada en cuatro secciones, se mantiene en el catálogo con un capítulo dedicado a cada una de ellas: "Motivi espressionisti in architettura" (Temas expresionistas en arquitectura); "Metropolis" (Metrópolis); "Sole, luce, aria: l'architettura moderna come riforma e come terapia"

(Sol, luz, aire: la arquitectura moderna como reforma y terapia); y por último "I quartieri-modello della Nuova Architettura europea" (Los barrios modelo de la Nueva Arquitectura europea). Cada uno de éstos está constituido, a su vez, por varios e interesantes ensayos de estudios que analizan temas distintos, acompañados de la reproducción de un amplio y rico aparato iconográfico compuesto por croquis, dibujos de plantas, alzados, perspectivas en blanco y negro o color, fotografías de maquetas y de construcciones realizadas.

En el primer capítulo, "Motivi espressionisti in architettura", junto al escaso número de edificios construidos por el movimiento expresionista —el Glashaus de Taut presentado en 1914 a la exposición de Werkbund en Colonia, el Großes Schauspielhaus de Poelzig completado en 1919 en Berlín, los proyectos de Gropius y Meyer de 1920-21 para Haus Sommerfeld en Lichterfelde, y el Einsteinurm de Mendelsohn completado también en 1921 en Potsdam— aparecen reproducidas las acuarelas de Scharoun, los dibujos de pintores-arquitectos como Finsterlin y Hablick, las fantásticas arquitecturas de los hermanos Luckhard, y los espectaculares proyectos de Bartning, los cuales sirven para ilustrar tres diferentes ensayos. Wolfgang Pehnt traza una interesante genealogía de las formas expresionistas, insistiendo en la influencia decisiva que tuvo el contexto filosófico en esta generación de arquitectos. Y lo hace a través de dos temas que apasionaron a los expresionistas, aparentemente contradictorios pero que, como señala el autor, se encuentran ya contemporáneamente en una serie de monumentos colosales que surgieron en Alemania en el período comprendido entre la guerra francoalemana de 1870-71 y la Primera Guerra Mundial. Estos dos elementos son: por una lado la "caverna", que representa la profun-

dididad, lo misterioso, el descenso a un mundo interior, tema de interés arquitectónico en los años de finales del siglo pasado y principios de éste, aunque abandonado posteriormente; y por otro, la "torre", contrariamente sinónima de dinamismo, de desarrollo vertical, de altura, que más tarde evolucionaría en el rascacielos, si bien la arquitectura moderna concebiría la idea de torre de una forma radicalmente diferente a como lo hicieron los expresionistas.

En otro ensayo, Regine Prange busca sin embargo las raíces del expresionismo en la catedral gótica, entendida como preludio de la arquitectura de cristal, y en un edificio de Joseph Paxton, el Crystal Palace de Londres (1851), considerado un antecedente de la "cultura del cristal"; una cultura proclamada con gran fervor por Paul Scheebart en sus artículos, un importante estímulo para los arquitectos expresionistas, y particularmente en su libro *Glasararchitektur* de 1914, dedicado, a Bruno Taut y constituido por 11 breves declaraciones en las que describe las propiedades físicas del cristal y sus ventajas como material constructivo, si bien, en realidad, la finalidad del libro era más moral que técnica, al proclamar una arquitectura de cristal, capaz de encauzar el camino hacia la creación de un mundo ideal, sin jerarquías. Prange analiza el decisivo papel de este material en la lucha contra el historicismo y en la búsqueda de nuevas formas, poniendo de relieve su valor como "forma pura" capaz de reemplazar al ornamento arquitectónico, con su rica y variada simbología, hasta la evolución que sufrió con la llegada del funcionalismo y de la nueva arquitectura.

La escasez de obras expresionistas construidas está compensada con creces en el campo de la teoría arquitectónica y de la fantasía, y quizás sea la cualidad visionaria, la mayor herencia de esta arquitectura, considerada por Simone Hain, en el artículo conclusivo de este capítulo, con un acento especial por la relación que mantuvo la cultura alemana con la arquitectura de otros países del este, resaltando la admiración con la que miraba a Praga, Brno, Cracovia, Poznan, Zagreb, cuya contribución muchas veces se olvida, concentrados como estamos

generalmente en las vicisitudes del mundo occidental.

La ciudad contemporánea y el desarrollo urbano de Berlín en las primeras décadas de este siglo, con los proyectos realizados para su centro en los años Veinte, son los protagonistas del segundo capítulo, "Metropolis". En particular, Vittorio Magnano Lampugnani presenta los primeros estudios que se hicieron para un tipo arquitectónico nuevo en esta ciudad, el de rascacielos. El potencial estético y simbólico del edificio desarrollado en altura, los aspectos técnicos y funcionales, además de su influencia en la ciudad suscitaron efectivamente un gran interés entre los arquitectos de la época que, gracias a los numerosos concursos que se convocaron entre los años 1921 y 1929, tuvieron la oportunidad de plantear todas las posibilidades urbanísticas y arquitectónicas que ofrecía, dando soluciones diversas e independientes de los modelos americanos y creando las bases de una propia y autónoma tradición. Recordemos por ejemplo el de la Friedrichstrasse (1921), al que se presentaron proyectos conocidos como la construcción tardoexpresionista con tres fachadas de Poelzig, la gigantesca figura organicista de Häring, la compleja y articulada "Catedral del consumo" de Scharoun y el volumen puro y cristalino con unas cortantes aristas de Mies van der Rohe.

Contemporáneamente, los concursos para la reorganización de tres plazas todas de Berlín — la Alexanderplatz (1928-29), la Potsdamer y Leipziger Platz (1929), y la ampliación del Reichstag con la proyectación del Platz der Republik (1927-30) —, fueron la ocasión que tuvieron los arquitectos para plantearse otra cuestión más general: el problema formal de una plaza en una metrópoli. La mayoría de ellos coincidía en que la arquitectura debía tener formas claras, creían en la importancia del color y de la luz diurna y nocturna, e insistían en la necesidad de encontrar una solución que no fuese sólo arquitectónica, sino también capaz de dirigir ordenadamente el tráfico. En el caso de la Alexanderplatz, el proyecto de Mies van der Rohe supuso una excepción en este sentido, pues fue el único que intentó organizar la plaza sólo basándose en puntos de vista archi-



tectónicos, por lo que a cambio, como sabemos, obtuvo el último puesto en la clasificación del concurso.

Por otro lado, en un curioso artículo, Werner Oechslin estudia un aspecto específico: la importancia que tuvieron la luz y la electricidad en la arquitectura de finales de los años Veinte. Un tema particular, excluido totalmente de los textos de teoría arquitectónica, quizá por la dificultad de descripción y de definición de la luz, pero que el autor retiene, debería ser un capítulo de la historia cultural de la arquitectura moderna, por el interés del debate que se estableció en aquellos años sobre los conceptos de "luz de la arquitectura" y "arquitectura de la luz". Se trataba de un problema del empleo de la luz, no tanto funcional cuanto formal y no tanto técnico cuanto artístico. Oechslin hace un recorrido sobre cómo los principales protagonistas concibieron la relación entre los edificios y la electricidad, conscientes de que podía ser un elemento relevante para sus objetivos estéticos, como lo demuestran las bellas fotografías nocturnas de las fachadas modernas, con la luminosa arquitectura comercial de los grandes almacenes, cafeterías, teatros y cines, publicadas en las revistas de la época y reproducidas en el catálogo.

"Sole, luce, aria: l'architettura moderna come terapia" está dedicado al tema de la vivienda moderna. Los dibujos de las atractivas villas de Mies van der Rohe o de los hermanos Luckhard y las fotografías de los tranquilos barrios residenciales construidos durante los años Veinte en Berlín, Francfurt y Magdeburgo adornan los ensayos de Fritz Neumeyer y Alan Colquhoun. El primero analiza un aspecto que interesó en aquellos años: la actitud de la arquitectura moderna frente a la cultura del cuerpo humano, y lo hace examinando la repercusión en la casa moderna de la nueva influencia del "deporte" en el tiempo libre del hombre a partir de Le Corbusier quien enriqueció la

tipología de la vivienda en las grandes ciudades con los duplex, concebidos como viviendas unifamiliares con terrazas y ambientes dedicados al deporte.

Colquhoun presenta un aspecto más general: las divergencias que surgieron en Alemania, no sólo entre progresistas y tradicionalistas, sino también entre los propios protagonistas de la arquitectura moderna sobre la relación entre "arte", "artesanía" e "industria", el tema en realidad alrededor del cual giraron gran parte de las polémicas y de las teorías de arquitectura en el período transcurrido entre finales del Ochocientos y el Neus Bauen de los años Veinte. Algunos sentían nostalgia por los modelos de vida preindustriales; otros apoyaban el impulso hacia la modernización y aceptaban todas las consecuencias de la producción mecánica. El Werkbund representó a este último grupo con su concepción positiva de la máquina como soporte del arte y su interés por los materiales modernos y las técnicas mecánicas. Colquhoun defiende el carácter unitario del período que va desde el principio de siglo hasta 1933, evidenciando la relación de continuidad que existe entre la *neue Sachlichkeit* y el *Deutscher Werkbund*, pues efectivamente, a pesar de las muchas diferencias que hay entre los dos, tras el paréntesis del expresionismo se volvió a intentar establecer una relación orgánica entre arquitectura e industria, como ya lo había intentado el Werkbund.

El cuarto y último capítulo, "I quartieri-modello della Nuova Architettura", muestra las famosas Siedlungen realizadas durante los años Veinte e inicios de los Treinta, principalmente en Alemania, y también en Suiza, Austria y Checoslovaquia, países limítrofes de lengua alemana o bien culturalmente ligados a Alemania, donde la ideología de la *Sachlichkeit* se difundió rápidamente entre los arquitectos de vanguardia, creándose de

esta forma una especie de núcleo teórico más resistente en el contexto heterogéneo de la arquitectura moderna internacional. Efectivamente, estos barrios residenciales, que ofrecían los ejemplos para una ciudad futura con formas organizativas nuevas y volúmenes puros, con el empleo de las técnicas más adelantadas, claramente reflejaban un modo de vida profundamente cambiado, mostrando al mismo tiempo la creciente necesidad de confrontación y colaboración que existía entre los arquitectos de toda Europa, haciendo de la nueva arquitectura un acontecimiento internacional.

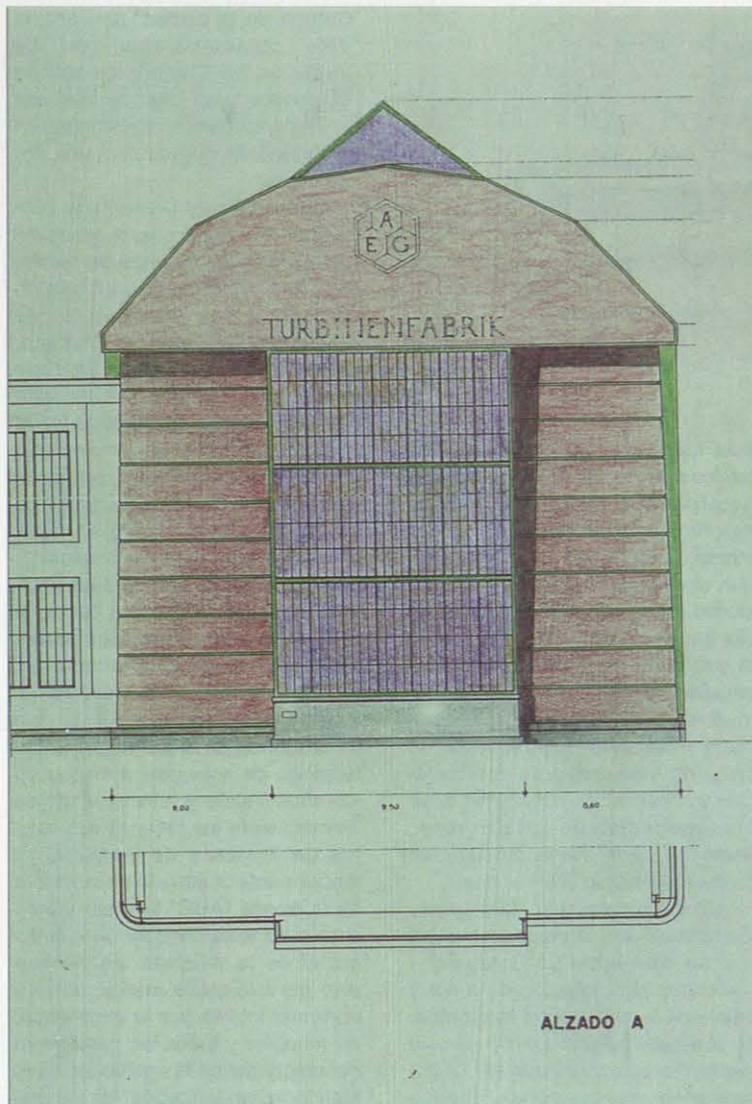
Un caso particular, que refleja intercambio fue la ósmosis cultural que se creó entre Le Corbusier y Alemania. Una relación de amor y odio, con la importancia indiscutible en el debate cultural alemán de este arquitecto que construyó allí únicamente en dos ocasiones, aunque con el protagonismo privilegiado que se concede a las dos viviendas de Stuttgart (1927), que parecen haber polarizado las posiciones pro y contra la arquitectura moderna y la *Unité de Charlottenburg* en Berlín (1958). También la influencia de Alemania en el arquitecto fue decisiva desde sus primeros viajes en 1910-1911, cuando realizó los dibujos de la Catedral de Colonia que bien podrían suponer el inicio de la configuración de una idea de ciudad como lugar de las grandes emergencias arquitectónicas y de los monumentos. Ya en estos primeros viajes tuvo la posibilidad de conocer directamente los ejemplos de ciudad jardín, a los arquitectos del *Deutscher Werkbund* y a los expresionistas, que si bien los criticará ferozmente, años después dejará ver en sus proyectos la huella que le imprimieron. Stanislaus van Moos hace en su ensayo un interesante análisis comparativo entre las diferentes ideas de ciudad que se propusieron en aquellos años, creando un paralelismo con las afinidades y las claras divergencias que existían, entre la

"Corona de la ciudad" de Taut, la "Ville contemporaine" de Le Corbusier, la "Ciudad vertical" de Hilberseimer y las ideas de Mies van der Rohe, todos ellos empeñados en dar soluciones nuevas para una ciudad futura.

Otto Kapfinger presenta la contribución de Viena que, a pesar del vasto programa previsto de viviendas basadas en el tipo urbano de las Höfe y tras los ejemplos de Weißenhof (1926-27) en Stuttgart, de las otras Siedlungen de Brno (1928) y de Breslavia (1929), también decidió estudiar el tema de la vivienda mínima en el barrio modelo y proyectar su Siedlung, poniendo en escena un grupo muy variado de arquitectos, siendo Häring, Rietveld, Hoffman o Loos algunos de ellos.

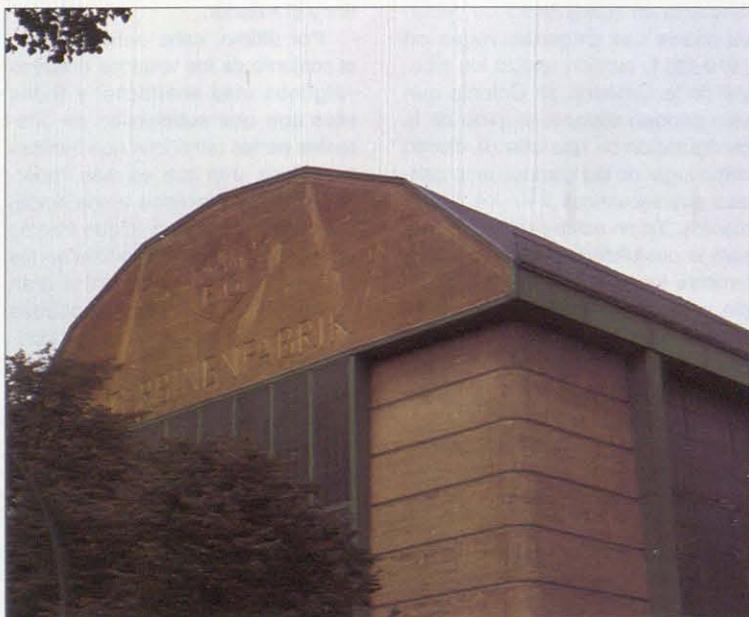
Esta larga serie de ensayos culmina con una dedicado a Suiza, el país de dos grandes arquitectos que sin embargo lo abandonaron, Hannes Meyer y Le Corbusier. Arthur Rüegg expone el debate que se estableció en el panorama arquitectónico de este país a finales de los años Veinte y principios de los Treinta, entre los jóvenes arquitectos de Zurich y de Basilea, ya ampliamente plasmado en la revista de la época "ABC" de esta última ciudad. El tema principal de estudio era el de la vivienda, no mínima sino para la clase media, con un particular interés por la decoración, los muebles y todos los detalles en general, y donde las palabras clave eran la "estandarización" de los elementos edilicios que se buscaba con el estudio atento de las propiedades y condiciones de los materiales, y la "normalización" de las medidas en la construcción de casas-tipo, muchas veces con agradables zonas de paso entre el interior y el exterior.

Por último, cabe señalar cómo el conjunto de los variados ensayos —algunos más analíticos, y todos ellos con una subdivisión en diferentes partes temáticas que facilitan su lectura, y lo que es más importante, con la referencia a una amplísima bibliografía que añade interés para quien quiera profundizar en los temas tratados— junto con la gran riqueza de imágenes recopiladas —procedentes de numerosos archivos públicos y privados— dan una visión bastante completa y coherente del significado de estos años en los que se va conformando el estilo de la arquitectura moderna, haciendo de este libro un documento válido, interesante para leerlo y agradable para mirarlo.



Alzado Hutten Strasse.

Detalle de coronación.



LA ESQUINA DE LA HUTTEN STRASSE DE LA FÁBRICA A.E.G. EN BERLÍN

El problema que presenta la resolución de la esquina ha sido tema de reflexión recurrente en los estudios dedicados a la teoría y a la historia de la arquitectura.

La intrínseca ambigüedad de la esquina, de pertenecer simultáneamente al menos a dos planos, y su posibilidad de materializarse como elemento autónomo y/o articulador son el objeto de estudio, además del análisis de su problemática desde el punto de vista técnico, formal e incluso tipológico, del autor, que viene trabajando desde hace tiempo sobre el tema.

Una reciente ayuda a la investigación de la Universidad Politécnica de Madrid le ha permitido concretar sus indagaciones en la obra de Behrens. El artículo que sigue es un resumen de su estudio, en curso de publicación.

En 1907, P. Behrens se traslada a Berlín para trabajar en la A.E.G. como asesor artístico. Curiosamente, el contrato de Behrens con la A.E.G. se refiere en un principio al asesoramiento y diseño de los objetos producidos por la firma así como la publicidad inherente a la misma, sin vinculación alguna con trabajos de arquitectura.

De esta forma, a Behrens se le presenta una oportunidad única de unir el arte con la técnica, principios que venía defendiendo con su participación en el Werkbund. En esta primera época, Behrens intervino en el diseño de multitud de productos, lámparas, ventiladores, etcétera, al igual que participó en elementos vinculados a la imagen de la factoría, entre los cuales se encuentra el logotipo que se sigue utilizando en la actualidad.

El paso como arquitecto de la A.E.G. lo da cuando en 1908 le encargan el pabellón para la muestra de la construcción naval en Berlín, en donde obtiene el reconocimiento como arquitecto por parte de los directivos de la fábrica. Poco tiempo después, julio de 1908, recibe el encargo de realizar la fábrica de turbinas, ubicada en la Hutten Strasse.

Ayudado por el Director y el ingeniero Karl Bernhard, P. Behrens se ocupa prácticamente de la organización formal. Les corresponde al Ingeniero y al Director la definición y adecuación del programa, por otro lado bastante complejo, ya que alberga una fábrica de transformadores, material de alta tensión y una parte de oficinas y administración.

Es precisamente en este proyecto donde Behrens propone un modelo de solución para los edificios industriales, consiguiendo un equilibrio entre las necesidades

demandadas por la industria - grandes espacios, ruidos, iluminación, etcétera - y las imágenes que deben transmitir estos edificios a través de la arquitectura.

La primera de las cuestiones que Behrens se plantea reside en definir un orden basado en la unidad del conjunto. En efecto, las actuaciones anteriores de la A.E.G. se encontraban en un entorno disperso, debido a las sucesivas fases de desarrollo, y en la medida que la forma demandaba nuevos espacios para nuevas funciones. Esta cuestión y las soluciones formales - basadas por un lado en aspectos programáticos a instancias de los ingenieros como Viktor Kühn y Gustav Teske, o en los eclecticismos desarrollados por los arquitectos como Johan Kraaz - producían imágenes que, si bien podían tener aciertos como objetos aislados, perdían su significado en la relación del conjunto.

Por ello P. Behrens escribe en relación con la solución adoptada para el "hall" de la fábrica de turbinas: "... para la construcción del hall principal, la idea arquitectónica más importante era unir masas de acero y no, como es usual en la construcción de fábricas, la solución de enrejado disperso..."

Volviendo al asunto que nos ocupa, desde el punto de vista programático, el edificio responde al igual que los anteriores a la repetida tipología de nave industrial, consistente en un contenedor de grandes dimensiones, 123 x 40 metros, con iluminación natural a través de los ventanales laterales y el lucernario en cubierta para ventilación, con una estructura portante capaz de soportar grandes cargas en movimiento provocadas por el puente-grúa que discurre a lo largo del interior de la nave.

En consecuencia, P. Behrens

proyecta una estructura resistente formada por pilares situados cada 9,22 metros y vigas articuladas que marcan los ritmos de los huecos de la fachada lateral. Estos elementos quedan unidos en su parte inferior por el zócalo continuo y en su parte superior por la cornisa que sirve de remate al conjunto del edificio. Obsérvense las sombras que arrojan estos elementos sobre la fachada.

El interés del autor por resaltar las articulaciones entre los distintos elementos que componen esta parte del edificio se pone de manifiesto al visualizar cada uno de ellos; por esta razón sobresalen del plano de la fachada los arranques de los pilares, expresando claramente su articulación en la base en soporte visto y la unión de este soporte con la cornisa. Igual interés se pone de relieve al estudiar las uniones del zócalo con los pilares, separados sutilmente por un perfil metálico. La misma atención merece la unión del zócalo con la carpintería metálica que soporta los paños acristalados de los cerramientos laterales. E idéntico problema, en otra escala, lo constituye la unión de la nave que nos ocupa con el edificio existente en la misma calle, en donde un elemento vertical, desarrollado en toda su altura, organiza la articulación entre ambos edificios, respetando el plano de fachada y, por consiguiente, la alineación exterior.

El problema, por tanto, está planteado y correctamente resuelto, asegurando tanto su adecuación a los problemas funcionales derivados de sus contenidos fabriles como la proporción, ritmo y construcción en cada uno de los elementos que intervienen. En consecuencia, esta parte del edificio no presenta graves problemas en su resolución a un arquitecto con oficio y experiencia en edificios similares. El orden general está perfectamente definido y conseguido al plantear una nave longitudinal, con su modulación estructural y su correspondiente composición de fachada, y un elemento único que actúa de tapa a todo ese volumen.

Sin embargo, el problema esencial y clave de este edificio lo presenta en la solución del encuentro con la calle perpendicular a la fachada comentada: es decir, la fachada y esquina de la Hutten Strasse.

Desde la apariencia visual, la esquina del edificio se nos presenta como un elemento masivo, soporte del elemento frontal que resalta una masa que soporta un alero. Esta solución parece masiva e incluso

resistente. La primera de las cuestiones, el carácter masivo, viene determinada por la ausencia de huecos y por la textura del material empleado, que nos asemeja a un gran pilón de granito u hormigón, en donde parece apoyarse la cubierta del frontón.

Esta descripción - apreciada por la crítica y elogiada por la unidad del conjunto, como por cada una de las partes que intervienen - se nos presenta, por el contrario, paradójica con la realidad construida; es decir que la esquina se nos ofrece como un elemento ajeno al resto del edificio, presentando una singularidad, en virtud de la cual puede configurarse como el elemento más relativamente arbitrario del conjunto, y susceptible por tanto de una mayor virtualidad de soluciones.

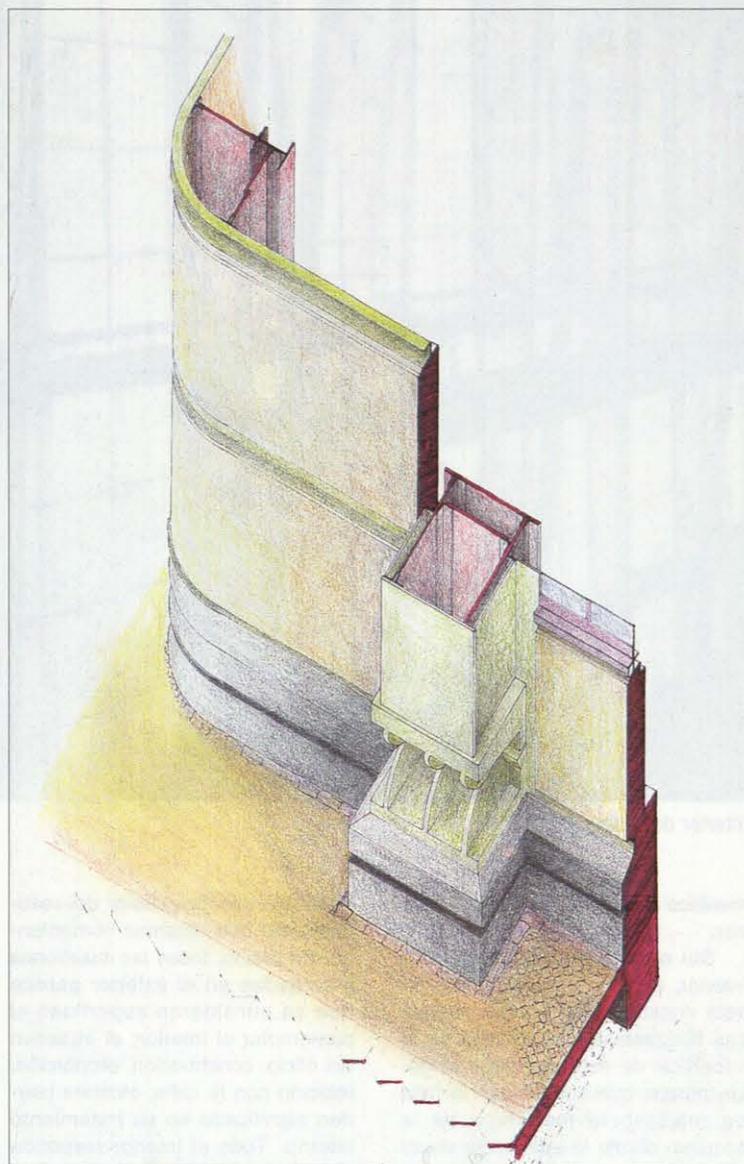
En primer lugar, y vista desde el exterior, la esquina se presenta curva y convexa; la curvatura es continua y viene determinada por un solo elemento, claramente diferenciado del resto del conjunto.

Esta diferenciación es conseguida mediante la continuidad en la textura externa, así como el origen y final del conjunto de la esquina está claramente definido por los pilares metálicos, uno articulado en su base y otro por el límite del ventanal frontal.

Desde el punto de vista resistente, esta apariencia es coherente con la supuesta manera de soportar y evitar que se caiga el frontón mencionado. Y observando la modulación estructural de la nave, parece en un principio coherente alterar la modulación y el sistema estructural empleado cuando se llega a la esquina; es decir, utilizar un elemento diferente tanto en su aspecto externo como en material se pasa de pilares metálicos a un gran pilar de apariencia de hormigón. Esta solución es coherente desde la gramática sintáctica que P. Behrens había aprendido de Schinkel. Igualmente, si observamos la cubierta, el lucernario se interrumpe al llegar al último de los pilares metálicos.

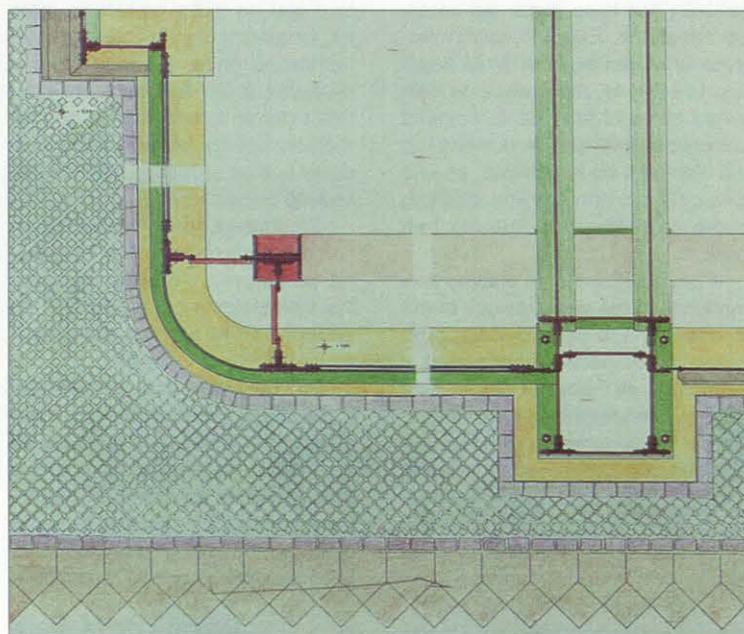
El problema aparece nuevamente en la solución de la esquina, al tener que adecuar la composición y el efecto visual proyectado con la construcción. Las soluciones que existen para su resolución son varias; pero en todas ellas es necesaria la ubicación de un elemento resistente, desde el punto de vista estructural, situado en la esquina.

P. Behrens adopta una solución singular; como sabemos, la esquina - en apariencia maciza y resistente - es una simple tapadera de un pilar



Perspectiva de la solución de esquina.

Planta de la solución adoptada en la esquina.





Interior de la nave.

metálico que se esconde en su interior.

Sin necesidad de conocer su interior, algunos datos nos revelan esta cuestión. Las bandas metálicas horizontales, rehundidas en la superficie de este elemento singular, parece que nos indican la falta de resistencia mecánica de la esquina, donde la apariencia visual produce una cierta ligereza en un elemento excesivamente pesado.

La inclinación, en relación con el plano vertical, es otra cuestión que también nos hace dudar del carácter resistente. Esta inclinación produce una gran sombra en la unión con la cubierta, recalando de este modo tanto el final de la esquina como la independencia compositiva del elemento de la cubierta, en una analogía con un frontón clásico, como otros muchos autores han descrito.

Por consiguiente, el análisis pormenorizado del elemento que forma la esquina nos permite intuir que, desde la perspectiva constructiva y estructural, dicho elemento no está desempeñando el papel que la apariencia visual le asigna. Esta intuición provoca al espectador la necesidad de ver lo que pasa en su interior, para poder entender los modos y maneras de trabajo de esa parte tan importante del edificio.

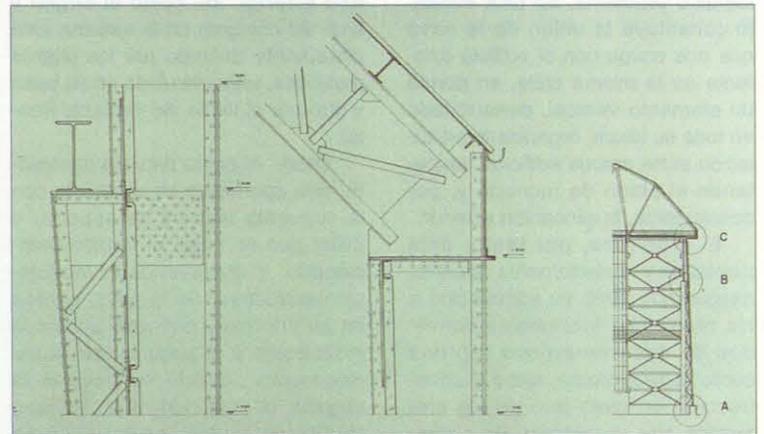
Visitando su interior, la percepción inmediata consiste en un fuerte

contraste interior-exterior del recubrimiento que estamos comentando. En efecto, todas las cuestiones planteadas en el exterior parece que se consideran superfluas al contemplar el interior; el atractivo del oficio, construcción, proporción, relación con la calle, etcétera pierden significado en su tratamiento interno. Todo el interior responde más a un complejo entramado de vigas y arriostamientos que sean únicamente capaces de crear una superficie aparente de recubrimiento o piel de dicha estructura, esto es, una especie de máscara, de bambalina en la que todo sirve si es capaz o útil de producir la imagen externa comentada. La contradicción interior-exterior, imagen-construcción es absoluta y notoria en este encuentro.

En consecuencia, la esquina en particular y los encuentros en general constituyen piezas y argumentos valiosísimos para entender en su totalidad el hecho arquitectónico.

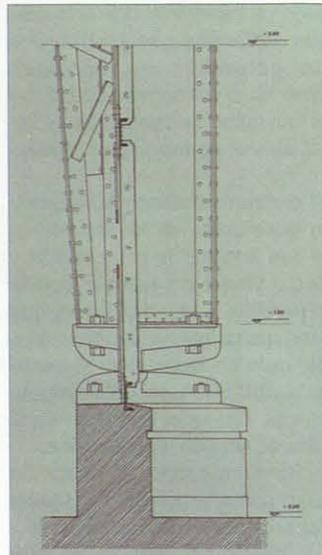
Por otro lado entendemos que estas cuestiones siempre han estado presentes en la resolución de los problemas arquitectónicos que esta disciplina comporta. El problema y su interés no residen tanto en el enunciado sino fundamentalmente en el cómo estos son resueltos.

Ramón de la Mata



Detalles constructivos del cerramiento lateral

Detalle de la articulación del pilar



Apoyo del pilar



The modern movement and beyond

Carlos Flores

With the somewhat relativist objectivity that time has conferred us, we feel now confident to ascertain how the Modern Movement's supposed (and to a certain extent real) failure was provoked by its own faults as well as by the frivolous and indifferent attitude towards it of those who came afterwards.

When, in 1958, the enormous bulk of the exaggerated Tower Velasca appeared over Milan's urban grid, dominating and somehow eclipsing it, its presence was interpreted, by most of the important architects, as a certainly positive sign, as a symbol of resistance towards and liberation from the rigid formalism, abstract and geometric, proposed by the supporters of the International Style. Today, we must admit that many of the theoretical issues and practical solutions promoted by the architects committed to the Modern Movement were the outcome of a certain dogmatism based on candid simplifications; but it is also true that, if we look at the essential texts of the most significant figures (specially Gropius, the most serious and deepest theorist of the architecture's renovation), we will notice how these proposals were presented in a most flexible and subtle way, so as to accept different interpretations from those which became official. In "The New Architecture and the Bauhaus" (1934), one of Gropius' most transparent and straightforward texts, he expresses his concern about possible mistaken interpretations that would make of his arguments something different from his own thoughts: "We had to fight those who identified any building or object devoid of ornament with a supposed Bauhaus style, and the imitators who prostituted our basic principles making of them frivolous fashionable traits. The aim of the Bauhaus was not to establish an style, a system or dogma, formula or fashion. Our teaching was not based on certain preconceived concepts about form but we looked for a living spark in the diverse and changing forms (...) To create a Bauhaus style would have been a failure would have meant a return to immobility to the lethal inertia we were trying to fight (...) Nobody who has really examined the origins of what I have called New Architecture can seriously affirm that it was based on a kind of irrational obsession against tradition, on technique for technique's sake, on a blind destruction of the deepest national roots".

The construction of Tower Velasca occurred a year before the last one of the CIAM's Reunions, celebrated in 1959 in Otterlo (Holland). From this moment more or less the architecture classified as "functional-rationalist-cubist" will gradually disappear and fade in order to give place to a new style whose first symbol was already erected in the enormous mushroom of Tower Velasca, understood as the emblem of the new avant-garde. The Modern aspiration (an aspiration supported by theorist

with sincere enthusiasm) of creating an architecture that would establish a link with social reality, capable of giving an answer to its most urgent demands was soon to disappear. The slogans and mottoes of the New Humanism gradually replaced the passionate manifestos of the Modern Movement that were left aside without any serious analysis of their premises, abandoned too soon, some of which conveniently adapted could have been still valid. An architectural language and architect's ethics were abandoned and the opposed positions were embraced. We do not have to wait till the emblematic Guild House by Venturi (1960-63) (the supposed first Post-modern building) nor till Jenks' books on the language of this new architecture (1984 and 1987). The menacing bulk of Tower Velasca, a built fact and therefore more efficient than two thousand words, facilitated with its only presence the way towards future, hushing any possible distrustful voices trying to save something of the immediate past. In any case, there would be some architects who (as individuals and with no theoretical support nor rational justification) will try to revise some of the principles of the Modern Movement, creating proposals that really go beyond the raw Rationalist Cubism without embracing the Post-modern. The extraordinary character of Alvar Aalto (so successful among youngsters all over the world, and specially among Scandinavians) can be pointed out as one of the most significant examples of this revision (I prefer to talk about Alvar Aalto and his school than using the inaccurate expression of "organic architecture", a concept that tries to establish unreal antitheses and divisions in contemporary architecture).

In Spain, as early as in 1922-24, Fernando García Mercadal with his studies and projects about Mediterranean Architecture, tried to go beyond modern dogmatism by making use of arches, pergolas, porticoes etc... while keeping his interest on modernity and avant-garde. Ten years later other Spanish architects as José Luis Sert, Torres Clavé, Arniches or Domínguez, will also incorporate into their own works some traditional and vernacular elements. During the fifties and sixties, so much more disengaged from pre-war theories, Coderch and Valls, Alejandro de la Sota, Fernández del Amo, Corrales and Molezún, García de Paredes, Peña Ganchequi, Higuera and Miró etc..., will create an architecture which, while assuming many particular features of the Modern Movement, eludes the raw schematism derived from it. Other similar cases can be found during the fifties in countries as Italy, Great Britain or Holland. But for all this and in spite of the creation of the Team X, a group that could have undertaken an effort to clarify theories and polemics, there was not to

be any real and serious revision of the Modern Movement nor a renovation of its concerns and demands regarding the relationship between architecture and society. After rejecting this critical and self-critical aim, the architects could embrace what according to Theo Crosby (a fashionable theorist in those days and afterwards rather eclipsed) was their main and unique mission: "to build monuments, that is, buildings with emotional contents".

Today, almost four decades later and after deserting what, according to Gideon, could have been the "beginning of a New Tradition", it seems that some of the fundamental changes introduced by Postmodernism can be rather useful, specially those regarding the use of language, form and space, some parameters that will be understood in a more flexible way enriching thus our architecture. Leaving aside boring Mannerisms (as the apparently inevitable horizontal stripes, alternatively dark and light, taken from Botta) or other excessive gestures as Hans Hollein's project for Vienna's Cathedral of Saint Stephen, post modern architecture has really offered us a refreshing contact with elements and techniques from the past that are obviously valid in spite of the opposite attitude of the twenties' and thirties' avant-garde. The square and the rectangle, the pillar and the lintel, the flat roof and the "fenêtre en longueur", the pure forms and plastered walls with no accidents, appear now as inevitably poor and restricted (even from a functionalist point of view) for architectural creation, without any real counterweight or convincing justification.

This more flexible attitude and conceptual openness, together with postmodern arguments about "a return to material feelings", recovery of qualities and textures, use of exterior finishes as stone, wood or industrial products (plastic, glass, metals, etc...), represent a step forward in relation to previous solutions (leaving aside aims and theories), which made most buildings appear as unvarying and obedient pupils with their inevitable white colored uniforms. During

the two last decades architecture has paid much more attention than did the modern movement to the interior spaces' arrangement and articulation as well as their scaling; a circumstance that can also be considered a positive and convincing improvement in relation to the previous period.

And, regarding Deconstruction or Deconstructivism (that peculiar alternative which appeared some time ago together with postmodernism), I would like to make a brief comment:

First of all, I want to point out the absolute lack of relationship between this architecture and Jacques Derrida's sociological-philosophical concept of Deconstruction. On the contrary, it is clearly related to Malevich's Suprematism (1915-17) whose compositions act as visual references for this architectural tendency's plans. Architectural Deconstructivism does not establish a clear relationship with Russian Constructivism, either, not even to negate it. And regarding Derrida's idea of deconstruction/construction, this deconstructive architecture is just something of a bourgeois nihilism that does not indulge into chaos but just expresses a kind of domestic mess during a cleaning day. It is even more difficult to understand their attempts to avoid verticality, a principle directly related to Nature's growth and constructive rationality, a motif that has been successfully used for more than two thousand years.

Finally, I want to point out a rather positive and influential consideration for future architecture: the lack of compromise with the orthogonal grid and regularity of Deconstructivist theory and practice, two basic principles of the Modern Movement. This transgression of the right angle laws (a figure that will always be important but will not be anymore unique) might be considered the greatest contribution of Deconstructivism to the necessary revision of the Modern Movement.

Mies is more

Miguel Angel Baldellou

To be the last lecturer in a conference series dedicated to Mies van der Rohe in his centenary is risky business for at least two reasons: one can either indulge in establishing conclusions or in repeating previously heard arguments.

I will try not to. I will just talk about my own personal view in relation with Mies' works and texts. The supposedly objective explanations often tend to be contradictory.

I admit that this kind of reflection based on a personal reading can also be rather incongruous. In this lecture, I will consider Mies as a pretext to talk about other things as the very title seems to announce.

I have tried to look for what is essential

and not accidental in Mies; the practical quality of his proposals as independent from the "perfection" of some of his own solutions.

One of the first difficulties found by any researcher when approaching a character like Mies' is his mythical quality. The extended rather simplified view of his work, moreover, somewhat aggravates this fact. In the case of Mies, he was probably the one who most promoted his own myth. His theoretical discourse, so brief, scarce, sporadic as well as his simple and schematic buildings have facilitated a superficial approach and the creation of a stereotyped vision of Mies.

To reestablish the complexity of his "theory" and architecture means, therefore, to

make a total and not partial assumption of his expression, to advance from a mystic appropriation of slogans to the acceptance of the ambiguity found in reality and experience.

It happens sometimes that a simplified analysis becomes axiomatic with time while the good "disciples" just replace knowledge with action. The cult references and "winks" are most likely to be automatically accepted when the reality behind them is less known, contributing thus to ignorance. This happens with some supposedly canonical analysis of Mies work. My intention is, therefore, to replace other's experience with my own to gain intensity while probably losing certainty.

Mies' architecture is mainly the result of an introspection of his own conflicts. This is, at least, the conclusion after taking a careful look at his sketches and this is precisely the opinion of his most important biographers. Consistently, only from introspection it is possible to understand his complex world. Mies suggests us an inner experience, therefore incommunicable, in which he tries to proclaim his thoughts to our sensibility.

That is, knowledge acquired by means of this experience must be the result of an inner assumption of his proposals, of a reflection upon his own work. This fact forces us to establish a distance in Brecht's mode while being conscious that Mies is not out of ourselves but inside. Mies worked in search of essence and we must look for it through his works.

In this way, Mies becomes a guide, a master. This is what he is, almost by definition. Regardless his own educative activity, his attitude itself was educative in his avant-garde beginnings as well as in his posterior professional career. The process of his instruction, mainly self-didactic, can show us how he progressively purified his criteria and assumed his reflections as experiences. During his years as an educator he tried to put into practice his own convictions leading his pupils towards his own cogitations. Although he sometimes referred to his own solutions it was his method to abstract from them a generally valid statement. He was a man of principles. That is what should be learnt from his didactic message.

Along the different periods of his life he did not renounce to this purifying effort applied to his expression as a consequence of introspection. The isolating quality of his own effort and his intellectual independence are more apparent than his own intention of being heard. It seems that, when he ruthlessly states his principles he is trying to drive away inquisitive people rather than recruiting disciples. Regardless his explicit didactic methods, a consequence of his diverse experiences, Mies' educational intention is more that of trying to understand than to explain. If we apply this same principle to his buildings, we will surely begin to understand them better.

In this context, it is particularly interesting to analyze Mies' role in the avant-garde movements with which he shared a historical period. Mies was rather away from any avant-garde historical commitment. He was committed to himself alone and his independence; his relationship with avant-garde was, thus, rather ambiguous. The mystical and narcissist renunciation of avant-garde to play society's force becomes in Mies just a device to attract elitist clients regardless their ideology. The ambiguity of the

Expressionist message, the abstraction of the Stijl Constructivism and the sublimated conception of materials and nature found in Berlage or Wright, led young Mies to an architectural position full of conflicts which just a powerful intuition as was his could shape into a system that would nevertheless neglect reality as the realm of contradictions. The result will be a somewhat cryptic language which conceals so much as it reveals. This cryptic attitude will precisely nourish the above mentioned blind simplification and shallow critic.

American Miesianism is mainly based on this difficulty found in a cryptic and foreign language, strangely connected to power and glory. Probably this was Mies' reason not to unveil his message's profound meaning that was surely more of a doubt than of a dogma.

The Crown Hall is, in this particular sense, the paradigm of Mies' "classroom with no walls". The absence of partitions within such a large space dictates a rigorous discipline in the institution of limits; they will materialize as long as the statements are released. Panofsky's diffusion in this large school just means the ambiguity of an "ordered" debate.

There is nothing else so close to the big cathedral considered as a classroom, so faithful to the Tomist and Augustinian positions behind Mies' complex approach to principles.

But it is not just this specific educational space which reveals Mies' didactic intentions. The exhibition pavilions, the museums, the houses, talk us about the same things. The global character of his "voids", waiting for meanings, prepared for any personal experience, deserted, ambiguous, invite us to meditation. Thus, Mies' statements, as considered from their materializations in concrete spaces, appear in form of an stressed and ambiguous relationship between a global proposal and a necessarily partial construction. How far away from Venturi's explicit "ambiguity".

The different possible analysis of Mies' work have resulted in diverse groups of followers, all of them beyond simplistic imitation. Mies' supposed disciples are all those that want to replace him, either those who dissent from him or those who imitate him. And also some who try to think by themselves. In other words, Mies is an essential part of our images' culture. Individual reflections cannot ignore this heritage, we belong to the "great and honorable orphanage" as Sola said in 1969. Just by undertaking a rigorous analysis, we will be able to assume Mies' teachings. And yet, some who have just "decorated" Mies' work with arabesques, now try to claim the legacy for themselves. It seems, nevertheless, that it could be interesting to explore Mies' works in search of the different traits assumed by his innumerable disciples.

The first obstacle is precisely Mies' apparent transparency, when, in fact, it is difficult to accept a unique way of analysis without finding contradictory facts. If we try to understand his architecture neglecting its complexity we will notice how we progressively differ from truth. On the other hand the connection existing between all of Mies' works makes difficult any partial analysis. This assumption of an internal coherence, although it will be Mies' theme through all his life, was already settled around 1923 as was clearly understood by the international architectural critic. It was not easy, though, to assert the exact meaning of Mies' contribution beyond

the quality of his drawings and the Utopian character of his proposals. Although it might seem that the contemporary "city without attributes" was originated by Mies' labor, he was not really interested in it. Paradoxically, his purifying efforts gave birth to the most vulgar corruptions.

Regarding Mies' formal contribution, it also becomes paradoxical how he always insisted in ignoring spatial problems while centering on construction: "I do not recognize any formal problem, there are just construction problems". "We reject any formal speculation". It might seem that his work is not the outcome of any formal preoccupation but just if we identify form with fragments of inherent meaning, as it is common to do. In this sense, Mies actually rejects form. However, if we take into consideration his educational period with Paul, with Behrens, with Berlage, even in touch with Häring and we examine his long voyage towards elementarism, we will have to admit that he was not at all indifferent to form. We can even say that, for him, form was too basic in such a way that he could just look for it in the same way as Kahn did later on. The traditional dichotomy between Form and Design has no meaning for Mies, and thus, maybe, when he talks about form he means design and when he designs he just looks for the form by means of construction (formal) which, in his case is almost just structure.

Mies' main contribution to construction, traditionally identified with his famous sentence "God is in details", is not precisely in details itself. He did not just add a few more to the modern catalogue of building details. Mies' details have more to do with Gestalt and architecture. In any case, it rather seems that the "solutions" are implicit in the query, in the essence of materials. One just have to make an agreement about what the materials really are and what an artist can do with them, recognizing their nature. And this implies experience in and knowledge about materials and their expressive potentialities. Mies' learning period as a quarryman, a carpenter and just then as an architect determines his personal non-academic way, his discipline in making use of materials, his inquiry in search of constructive form. The merit of his own solutions is not really in themselves but in the way they have been found.

Generally speaking, functionality in Mies' architecture tends to reject pragmatism. In the same way as his forms cannot be recognized by using "Formalist" criteria, the usefulness of his buildings cannot be measured by "Functionalist" standards. Maybe this is the reason why his architecture is so difficult to classify from a typological point of view. Mies cannot be considered an inventor of types. However, his architectural work confirmed the viability of some specific types.

A different think is the fact that some of his most fervent disciples should make popular some of his solutions. It is not easy to find in his architecture any effort to encourage a conventional use of the built forms. Probably because Mies was trying to ignore certain conventions, thinking about different social customs, thinking about a different society. In the Barcelona pavilion, we can precisely notice how the absence of an explicit function can affect the form. But the pavilion's is not a unique case, though it may be the most exaggerated. Function must be created by use. As far as Mies eludes conventional uses, he is suggesting alternative ways that are not at all

arbitrary. To discover the "best" uses is something of a game as well as the outcome of sensibility. Analyzed in this way, Mies does not seem to be so elementary.

An exploration of Mies' work based on particular elements sidesteps the fundamental questions, the "something more" that is in knowledge. It is just from a universal point of view that his order, as Kahn's, becomes essential. This superior order includes every other part. But without it, the later become meaningless.

Trying not to fall in any simplification, we will try to look at Mies' architecture from an external point of view. We will firstly consider a somewhat previous question: the relationship between architectural works and historical time. Modern architects were obsessed with being so and to this end they constantly expressed their own temporality. A basic question, though, is what architecture really belongs to each period. That is, the fundamental question, the basic dilemma, is how to ascertain the real relationship between architecture and historical period. Regarding this particular problem, Mies acts as he has done when facing others. He places himself beyond time in order to allude his particular time. He is modern as long as he is classical. Mies' modernity is nourished by his own classicism.

Modernity in Mies' work is not related to any particular historical period, and in this way he can feel free to disobey any fashion. His interest in what is essential, leaves him out of the most temporal traits of the successive avant-garde epochs.

On the other hand, if there is any common trait to the different avant-garde architectural movements, it is precisely the exploration of spatial qualities. And Mies is not interested in space, but in void. Void in Mies depends on its own intelligibility, that is, void must be interpreted as spatial as long as space means experience. And it is precisely the void's intelligibility what gives it its emotional character, what makes possible its use. Analyzed in this way, the void suggests a conceptual tension between an apparent simplicity (this is precisely the point of those who say that "Less is simply less") and a latent and suggestive complexity. Because when we talk about complexity in relation with Mies' work we can just be talking about how his simplicity is, in fact, complex. In this particular sense, Mies' work is ambiguous because it admits so different readings. The subtle contradictions found in examining Mies' buildings are part of his proposed dialectical alternatives, but they do not lead us so far away from his own solutions. His seriousness in designing is just a translation of his own inner stress when he examines his dilemmas. I specially marvel at how he seems capable of keeping himself within so narrow limits with such a few principles. I feel very interested in Mies' rigor and coherence with his somewhat poor means, his personal means, his own cultural limitations and available technology, his own hesitant building experience.

To a certain extent, most appraisals and rejections regarding Mies' work have been based on simplified analysis. I think that it is good to make clear how Mies' work has a sense of completeness, how the basic question, what is kept through all this completeness, is a powerful formal structure conceived as a system of systems. That is the reason why it is so difficult to judge, because

of its abstraction. To understand Mies' work requires a greater effort than with any other architect. That is why it is so tiresome. The intellectual tension required to understand the formal structure implicit in Mies' work is enormous and is most times beyond our capacity to keep our attention. "I don't try to be interesting, I try to be good". With this kind of statements, obviously lacking some clarification, Mies avoided, or tried to avoid, reductionist analysis. He was also talking on behalf of a searching effort. The process of inquiring as the purest end.

Mies builds tangible objects, strictly delimited in time and space, yet, they are like provisional stages in relation to his complete works which become, as a whole, the main aim of all his efforts. Particular achievements are valuable both by themselves and as part of Mies' route towards a better knowledge of reality, not so much in search of individual solutions as interested in universal validity. In some sense, he is trying to approach architecture's essence, subsequently identified by Kahn with Form. The interest in being constantly creating a Design in order to undertake its perfecting means that perfection is an ideal aim, therefore unattainable. But the also constant effort in attaining it, forces the author to assume it, to work in search of the origin, to be original. The apparent immutability of Mies' works reveals a profound originality, what is just apparently contradictory. From this particular point of view, Mies can be considered a Mannerist, because he insists in looking for perfection, origins, truth and beauty, and thus he subtly infringes his own norms, in order to make them more sensible. This Miesian Mannerism is mainly interested in the perfecting process which finally results in the creation of particular objects. To go through this process means an intellectual effort whose main difficulty is its own intricacy. This can be precisely one of the reasons for so many desertions among his supposed followers who tended to just pretend meditation. The hardness of Mies' way, beyond his apparent simplicity, means that those who want to follow it must abandon all accessory things and radically face what is essential, from which it will be possible to produce personal proposals.

In any case, the analysis of Mies implies a certain kind of reflection in such a way that just by means of introspection we will be able to understand his position. All that which can be learnt from his architecture is really based on suggestions of our own mind after meditating on it. On the intellectual stress produced while discovering the process of designing forms. The dialectical relationship between the object and the subject becomes, in Mies, a kind of commitment.

In this sense, the existential time plays a fundamental role as the process of perception implies an spatial experience which, in Mies' case, means an intellectual effort. Time becomes intellectual stress while enjoying Miesian works, what does not happen with his "clarifying" followers.

The limits, the elements which create spatial stress are Mies' proposals for the user, present or absent, of his architecture. The limits of his architecture are a function of his own understanding, they are defined by presences or absences. Relationships as inside and outside, open and closed are not apparently taken into account, and are just

suggested. In the case of intermediate solutions, which are precisely his proposals, the position of the limits must be determined by the user himself after his own experience. To understand Mies' space as a labyrinth implies the ambiguity of the itinerary and the concretion of the limits, but more as an intellectual suggestion than as a physical possibility. The center, for Mies, is not the Minotaur; it is the spectator himself who creates the center by means of his own experience and around him objects seem to whirl creating a spiral form. Perception of Mies' space means the understanding of the spiral movement around the subject.

It is evident that Mies uses, among other artifices, modulation in order to arrange and clarify his spaces. But, for him, this tool is not an alienating element for his architecture. Mies' modulation is "really" exact and does not reside on magical formulas but depends on the architect's sensibility. It is a "more or less" modulation depending on each particular case. In fact, there are examples of different superimposed modular systems used in the same building depending on particular features. But his works seem to be perfectly and clearly regulated what is the result of his subtle use of this "more or less" adapted to reality.

To create an architecture which can be considered monument is not so much a question of size but of scale, that is relation.

It depends on form as long as form is what makes us establish relations, specially that of distance. Mies' works establish a distance, they flee us somehow. It is just after a ritual effort, a kind of adaptation/submission, that we come to comprehend his work. In this effort, limits have a main role, specially as they establish the absences, in negative. Redundancy does not appear in such a system where the main interest is in articulations which create evident and most times multiple relationships.

Mies' dilemma as an author, steady and unstable at the same time, is just how to make evident what is latent in a subtle and varied way. This "composition" labor is nothing else than an effort employed in controlling necessity and fortune by means of rigor and coherence. The stress established between the author and his works sways between a devotion to his own remembrances and a passionate search of posterity. From this point of view we can now consider an important factor in the architect's career: the trace left by his work in history. This concern explains the interest of many architects in playing their historical roles convincingly; they obviously want to leave distinct traces in order that their character could be understood according to their own desires. The analysis of his own work plays a fundamental role in this particular issue. But Mies seems to be an immutable spectator of History, he does not pay attention to events which he just considers as anecdotes, because he seems to aspire to other History. Mies is his own reference and he uses his time for his own recreation. His vital time, like Proust's, is made of his own duration which becomes a valid reference for anyone as it persists, immutable. He represents other's time better than anybody else. Mies' historical role is that of a main character of his time.

His concern about the relationship between architecture and history as expressed in his first texts, architecture as building History, make us think about the interest he had in his own epoch.

Those who are involved with their own time an reject others tend to invent, as individuals, that which can just be established by the whole society. But Mies' attitude is the opposite. Just by renouncing to meaning it is possible for architecture to become universal. That is why his architecture transcends his own historical time as well as appears as a distinct product of it. That is why it has become a classic. In order to express himself in a clear way within his own time, in order to facilitate the intellectual use of his architectural proposals, the architect must make use of rules which he shares with others for efficiency's sake. The wise, correct and magnificent play has obviously its own rules. To know and accept these rules is not the same as playing with the rules or practicing a game without rules. Mies' heterodoxy, Mies' mannerism is based precisely in his perfect knowledge of rules from which he feels confident to infringe them. He is, though, much prudent when he has to make explicit his transgressions. The real reason behind most of his decisions is not the announced technological, functional or aesthetical justification; it is based on more profound and obscure feelings. Forms are generated by examining what the things want to be. The apparent rationality of his decision is provoked by the coherence of the intuitive process, coming from the deep and "projecting" itself.

The deep inner thought related to apparent reality is Mies' secret to control the whole issue with an amazing accuracy. That is why Mies talks, in some occasion, about the necessity of self-construction. This self-creation process must begin with the isolation from the exterior world, through self-consciousness, one of Mies' characteristic attitudes in which he appears as concentrated on himself, on his own conflicts. "The large German Shadow" tries to eliminate, first from him and then from his works, any trace of superfluity or obvious device. In this sense, we may recall Scherbar's concept of "what is there and is not there" and if we think about it we will notice how the Mies' opaqueness becomes an ambivalent transparency in his work. Thus, we find material conflicts as the harsh brick of the Rosa Luxembourg's Monument before the polished steel and the reflecting and elusive glass of the Fansworth House. Mies hesitates between his observing how things approach him, in Klee's words, and his trying them not to leave any trace on him. He chooses then a kind of discourse that can be just closed as Form when it is closed by experience. The collective unconscious is the realm in which an interchange between the object and the subject takes place.

Now, let us consider the anonymous subject before his own architecture. According to Loos, only primitive people tattoo themselves (horror vacui), civilized people eliminate tattoos. Their civilized architecture does also repudiate, as a sign of civilization, any superimposed garment. But as long as it eliminates additions, these are also erased from their historical recollections in a process in which traditional figuration is obliterated. Architecture becomes de-humanized from a historical point of view and is, at the same time, more human as it works in search of the essence of the human being, which is reason. It loses its local references and attains universality.

But, at this particular point, it would be interesting to consider how it is possible to

inhabit a house that does not assume History. To inhabit a place, though, is to bestow a meaning upon a void, and that implies a previous self-inhabitation and self-construction. Mies' architecture place us before ourselves, without any intermediary, without any reference to previous experiences. It is just as long as we are civilized people that we can seize his architecture. In order to understand it, we must encounter it in private. Privacy, as established by Mies' architecture, is something different from conventional shelter. We must distinguish between action's privacy and thought's privacy. Mies' option is clear. Privacy is accorded to thought in order that it be nourished by self-existence and Mies' architecture, in this sense, acts as a reference, as the guarantee of its possibility. Mies' boundaries, as Norberg-Shulz's guide-walls, force us to examine our own possibilities and, thus, establish a dialectic relationship with such an inexplicable object. Through his built architecture we can understand his relationship with society, a relation between that who proposes and those who use his proposals. Mies frequently talked about himself as an artist, sometimes contradictorily. It seems rather amazing as long as his works apparently reject any kind of personal self-reference, and enjoying them rather implies a deep meditation. His works need to be contemplated by a society composed of isolated individuals, capable of recognizing one another and living in a transparent way. A very different society from that composed of a crowd assuming conventional but uncomprehended references.

His architecture, conceived as a society's test, reveals us the contradictions established between understanding and use. The rejection suffered by Mies' works means resistance to order, to rational thought, to any absence of temporal, historical or figurative reference. The house is no more understood as the relief looked for by society in its cultural infancy.

The limpid Miesian technology, capable of modifying social habits, is then replaced by the rubbish's prestige, in other terms, by a convenient disorder. Kahn's attempt to bestow upon things what their essence suggests, that is, to make them what they should be, is the only proper answer to Mies' proposal. Against the eternal prevails conventional time. The harsh instead of the polished.

This opposition, though, is also evident in Mies' work. As long as he rejects any pretention game, he tries to make use of opposition, a practice originally related to Expressionism. But, in Mies, this game becomes provocative and subtle. The "it is there and it is not there" becomes a simultaneous "it is and it is not". Glasses which become mirrors, in Barcelona and, from then on, in the rest of his work, place us in an ambiguous position in relation to the exhibit. It is the same device as that used by Velázquez, that which Carroll did not want to see, that which Wells needed to destroy and Mies assumes in its most stressed variety.

If Utopia, in Manheim's sense, does not take place it is not only because of its own characteristics but also because of the hidden interests of those in charge of its putting into practice. Mies' proposals require social change in order to be understood. A change of values. He tries to establish a rational and contemplative existence. The architect, then, would be a systematic thinker who would meditate upon inhabitation, conceiving, at the

same time, this inhabitation as meditation upon the essence of being.

This is one of the reasons why I like Mies. Because I think that he prefers gradual passing to happening, development to discourse. Because, for him, sensibility is intelligence's quality. Because, according to him, just by

Frank Lloyd Wright's drawings

Helena Iglesias

Much has been written on Frank Lloyd Wright, possibly too much in spite of the passionate defense recently made by Terence Riley on the occasion of the "year's exhibition" on this particular artist hung in New York's MOMA (1).

Too much because this "American Hero" that was Wright was built upon a real "corpus scripti" of every kind of studies and analysis (historical, appraising, critical, interpretative) (2) together with his personal writings, remarks, *autos da fe*, self-analysis, self-publishing of drawings and other works (3). This writing fever persisted during his lifetime and was replaced, when he died, with a flood or "careful editions" made by his voracious kin. And yet, beyond this written magma, so difficult to understand or classify, Wright has simply become the hero of a kind of novel (4) (or film), the purest "American hero".

When an architect is due such an enormous quantity of so variegated literature it usually happens that some critics try to classify the magma, order this chaos, and finally offer a "new and original interpretation" of the artist. And this is, precisely, the origin and motivation of the above mentioned exhibition and certainly of Mr. Riley's defense and of some of the articles published in this very issue. We have just said that this profusion of written documents is something that began long time ago, almost from the beginning of Wright's professional career, always so preoccupied with self-promotion (exhibitions in the Chicago Architectural Club, drawings published by the Ladies' Home Journal, the Wasmuth Portfolio, ... (5)). And was always supported by the publishing and exhibition of drawings.

From the creation of the F.L.L.W. Foundation, his drawings became a most precious object for fabulous investments within the American marketing system. Personal diaries and notebooks, with a drawing for each week or each month, published year after year (6). Calendars, pins, printed silk scarves, models of his original stained glass windows, lapel brooches, imitation jewelry, a full battery of every kind of "gadgets", created in the hero's honor with his drawings as motif.

But, as it has been said, there are not many studies on these drawings. Just the well known "Talliesin Drawings" (7), the Drexler's selection (8), the Naples' Exhibition (9), the Foundation's Drawings' Books (10), the Japanese edition of the drawings (11), the new mentioned exhibition at the MOMA and a few references here and there in writings not specially dedicated to drawings or included in monographies as "The architect's eye" or "Master pieces..." (12).

This is, precisely, one of the reasons why I have decided to write this lines. The fact that even in this year of 1994, the year of the MOMA's exhibition, nothing has been written about Wright's drawings has made me fall into the temptation of publishing this notes on the

means of "communion" we seize what is common and can transcend it, because architecture is a game which needs participation. Because in his architecture experience implies knowledge. Because he is part of our consciousness and inevitably Mies is more.

issue, a brief reflection and an attempt to describe and classify his legacy.

To begin with the matter I have to refer to the controversy about the authorship's proofs. In all the calendars, in the Drexler's selection, in the Naples' Exhibition catalogue and, of course, in the not-about-drawings writings, Wright's authorship is clearly asserted; either as an implicit assumption (perhaps appearing as a brief note "Drawing F.L.L.W." not always repeated under each illustration), or as a repeatedly validated (with copyright) affirmation after each descriptive caption (13).

If we consider the amount of works ascribed to F.L.L.W., an incredible network, as published in a curious edition, that covers State by State almost the whole U.S.A. (14) with just a few States with no work by Mr. Wright (15), it is rather reasonable to have some doubts about the drawings' (obviously more than just one for each building) authorship.

But it is not just reason which tells us about this fact but even our very eyes. When one has a personal diary ascribing a perspective of St Mark's-in-the-Bouwerie Towers (Fig. 1) another of the Rogers Lacy Hotel (Fig. 2) to the same author, and looks at it every day during a whole year, one has to be really blind not to see different hands in each drawing.

The hand with draws the Saint Mark's, a "neat" graphite pencil over an sketching "grubby" background work, which just scribbles vegetation and then drags the colored pencils, lightly and yet steadily, over the Tower, leaving on each terrace a faint and artistic green stain, is certainly not the same one that just makes a fair copy, with no repent nor background work, neatly and obviously tracing, of all the cladding pieces of the Rogers Hotel, a hand that completely fills up the vegetation stains on the terraces and carefully rules lines over the background sky, not forgetting the mannered detail of the curved line, or arabesque, of a cloud traversing the sky and the tower.

And this is just an example of the important differences found between two particular drawings ascribed to F.L.L.W. and just chosen because of the fact that both represent tower buildings and are contiguously published in the Foundation's edition. But it is easy to find many other examples as pencil, watercolor or gouache drawings, neat or grubby, sketching or rigid, illuminated by primary or tertiary colors are uncritically attributed to the same author.

We can perfectly take one drawing, that of the Ward W. Willits House (Fig. 3) that has been published (even on the cover!) of some book dedicated to F.L.L.W.'s works. It is easy to notice the opaque gouache dyes and the distinct heaviness of the drawing as color extends over its whole surface, which cast reasonable doubts over its authorship.

We have to mention that the MOMA exhibition catalogue has been very useful to clarify these extremes, as it gives information about the size of and techniques used in each of the drawings (so difficult to find) and about the initials signing the drawing when they exist. When there is no signature, the book does not assume the drawing's authorship. Studying this catalogue, we can easily notice that the initials signing the St Mark's Towers drawing (F.L.L.W.) are not the same as those appearing on the Rogers Hotel's (J.H.H., standing for John H. Howe) or those of Willit House's (M.M., standing for Marion Mahoney).

The fact that these signatures are carefully concealed in older editions in order to ascribe everything to F.L.L.W. is probably due to that "deification" campaign of the architect promoted during his very life and after his death to which I have referred when talking about the "American hero".

A campaign mainly encouraged by his Talliesin disciples, on one hand, and his voracious kin, on the other, and obviously accepted and welcomed by F.L.L.W., that was the first one to publicize his work as the paradigm of a particular artist's expression. It is my personal opinion that there is nothing in this particular way of understanding Wright's work, so much embraced by historians, supporters and critics, that could really improve our knowledge about the transcendental importance of his architecture which is, thus, left unattended.

In this way, the drawings, "explicit and spontaneous" expression of the artist's personality, so much related to his architectural compositions and so easy to identify as "F.L.L.W.'s work", have been hypocritically reduced to personal labor, as characteristic of the author's temper as his censors have wanted them to be.

I want to make myself clear. I do not want to say that the drawings ascribed to Mr. Wright are not Mr. Wright's. I know that architectural drawings belong to that one who conceives them as much as to those who materialize them (16) in any case. And much more in this particular one as the drawings produced by F.L.L.W.'s workshop (by himself or the others) are among the most characteristic and related to a personal way to conceive architecture, in such a way that it is clear that all the drawings, his and the other's, are inspired and conceived by him, with his particular way to create images.

We can mention, as an example of this particular fact, the famous red square: a receptacle for the initials, when they appear, and just a trade mark when empty, a personal logo. This symbol appears in all the drawings by F.L.L.W.: from 1893 to 1959. Firstly with an inscribed circle and after 1900 just as a red square. This symbol will become a kind of "approved" mark for drawings already revised and accepted by Wright and is, at the same time, an essential element in the composition, usually related to the plan's key (Fig. 4).

Going back to this article's main issue, the first think to be notice in these drawings is their 19th century flavour, their "fin de siècle" quality, intention and accomplishment.

I mean that they are drawings whose aim is to represent and replace real architecture, that is, they are faithful images of reality, but, at the same time, they have suffered a process of "artification" in order to select those particular features that can most clearly express and transmit their author's meaning. They are

planned drawings of planned projects in which it is easy to notice the architect's concern in preparing "the drawing" that will represent the project, enriching, thus, its architectural significance.

I also mean that they are carefully but unaffectedly accomplished drawings, voluntarily simplified, deceitfully simple in geometry and drafting technique.

Which are, precisely, the most notable characteristics found in 19th century architectural drawings: meaningful drawings which tell us stories, significant, carefully planned and accomplished drawings, deceitfully simplified, but yet strict representations of reality, faithful followers of the laws of descriptive geometry.

As well as many other 19th century architectural drawings, F.L.L.W.'s show a conscious interest in the image's framing, the edges, the keywords included in them, the angles and even the very paper's limits... Up to the point that some of them, of rather diverse origin, could be easily ascribed to the same author. I can mention as an example a drawing by Wunibald Deininger published in *Der Architekt* in 1906 that could be included in the Wasmuth Portfolio (Fig. 5).

F.L.L.W.'s drawings were also, specially at the beginning of his professional career, advertising drawings whose intention was to inform the public about the goodness of their author's architecture. The public could be the readers of the Ladies' Home Journal (17) or just Mr. M.H. Lowell, the visitors of the exhibits celebrated at the Chicago Architectural Club or the promoters of the Oak Park project (18).

The fixed style of these drawings was an early creation in F.L.L.W.'s professional career and remained unchanged during many years, with just slight variations mainly due to the progressive process of codification of the very "style" that finally came to be rather mannered and to the diverse hands working in their production.

One of the most surprising particularities of these drawings is that, being their author such a prolific, efficient and easy designer, they are nearly always made with the help of a rule. There are indeed very few extant freehand drawings by F.L.L.W., just some shapeless sketches and the informal drawings included in letters as the famous one addressed to Mr. Lowell. The linear perspectives, the majority of the extant drawings, are nearly always made with rule.

These perspectives have, nevertheless, a kind of loose quality due to the drawing techniques used in their production: colored pencils dragged over the paper and just slightly retouched over a graphite line defining the building's profile, or watercolor delicately applied, never overburdened with pigment, and even leaving some areas untouched in order to create an informal and loose image. The paper is not always white, but often brown or grey what offers a colored base that makes possible that scant use of pigment that is the secret to make the drawing appear as informally unfinished (Figs. 6 and 7).

But the most interesting characteristics found in F.L.L.W.'s drawings are two distinct but yet deeply interconnected features: the frame treatment and the definition of the "image's plane".

With this last expression of "definition of the image's plane" I want to point out the fact that F.L.L.W.'s drawings have always too much "ground" and often too much "sky". That is, the

real drawing is intentionally, almost arbitrarily, located in the upper half of the sheet while the lower half usually presents vegetation or other elements as tramways, cars, figures, in such a way that the drawing seems unnaturally extended towards the front of the image's plane. That is, the building is raised over too much ground, and not because of a low point of view used in the perspective (though this is often the case) but because of a mannered prolongation of the image's front.

This extension towards the front of the image's plane is usually conceived as a frame for the drawing which is, thus, enclosed within the limits of the prolongation. It is at this point that we can refer to the other main feature of F.L.L.W.'s drawings: the careful definition of the frame. In fact, his drawings are nearly always framed in spite of the fact that their frame is not always a complete and closed line. Moreover, it is the local absence of the frame what makes it so significant as it becomes a kind of proposal, just appearing at some particular points of its supposed location, just in one of the angles, or in two, sometimes interrupted by vegetation, sometimes conceived as a background plane to a drawing larger than itself which seems supported by it. There are even some capricious modalities as those found in, for example, the Hardy House drawing, where the frame is surprisingly elongated in order to enclose not just the nearby cliffs but even an important area of blank paper, or in the Bramson Dress Magazine's, enclosed within a semi-circle, or in others where we find complete circle (Figs. 9 and 10).

In this way, "unnatural" points of view, sometimes too raised, sometimes too low, are combined with artificial constructions of the image's plane and the drawing's frame. The three elements are intertwined by means of the drawn vegetation, always present in F.L.L.W.'s drawings (Fig. 11).

I would also like to point out a few things about this vegetation. Much has been written about the importance of the "site" in F.L.L.W.'s architecture, about his use of surroundings and his sense of location, about the relationship between site and landscape. In such a way that this vegetation so present in his drawings is usually understood as a kind of homage to his own conception of architectural "site".

But paradoxically, this vegetation is highly stereotyped and rather similar in all the drawings. Its function is rather that of filling and adorning the gaps and nearly never that of defining the real surroundings of the building. That is, the objects represented depend on the drawing, not the drawing on the real objects. A good example of this fact is the exaggerated bush growing just at the cliff's border in the Hardy House drawing included in the Wasmuth Portfolio, or the trees concealing the house at Fresno (Figs. 12 and 13). It is easy to make a long list of green elements almost exactly reproduced in different drawings representing rather different sites. Moreover, there is a curious story about these stereotyped vegetation. Rather similar trees and bushes appear in Michel de Klerk's drawings just by the time of F.L.L.W.'s journey to Europe. This influence between both architects is an interesting issue that should be more profoundly and extensively studied.

The frame, the ground, the sizes and voids, the proportions between the different parts of the paper are interesting elements in all these drawings. Their role is, nevertheless, much more important in drawings designed to offer a

particular image of their author. I am, obviously, talking about the Wasmuth Portfolio, made in a remote part of Italy, in Fiesole, in a personal and lonely effort to put on the paper what the architect wanted to show of himself. These drawings, all in black and white, probably because of the printing difficulties, include some combinations of different images in one sheet. Some of them rather unnatural and sophisticated, but always respecting the principle of a balanced symmetry accomplished by means of an analysis of masses (drawn masses, of course) and voids.

Other features visible in these drawings have a less personal flavour and are common to other productions of the same age. For example, the signs and keywords so admired as typically Wright's are rather similar to those used by the members of the Wagner School or by Eiel Saarinen. Another example is that of the multiple sections through one building combined into a unique drawing in order to show different aspects of the interior, a device used by many "fin de siècle" designers.

The diverse hands actually accomplishing the drawings are not such an essential element to the matter as it could seem at first sight. There are some curious exceptions, though, as the strange gouache spots on the drawing of the Ravine Bluffs Dev. Bridge (1915) (Fig. 14) and the Booth House's (1911), or the almost informal use of the colored pencils in that of the Falling Water House (1936) (Fig. 15). Other drawings, specially those of the latter years are rather mannered and artificial which means that they were done by less careful hands or in the presence of less exigent watchers. This, by the way, coincides with an architecture that is not at all as interesting as that of the previous years. The Marina County project is a good example of this fact.

But, to sum up, the paradox remains of how such an architect, so 20th century, has produced such drawings, so dear to 19th century taste. That is, how such a modern architect has given birth to such anti-avant-garde drawings. And this just reveals that there are many conceptions of what is being modern, many types of modernism and many possible analysis of 20th century architecture. In our own "fin de siècle", the next one to that which was F.L.L.W.'s, an era in which so much have been written about drawing as architectural work, it seems rather convenient, if not necessary, to point out the possibility of contrast between a same author's drawings and architecture.

NOTES

- (1) I am, obviously, talking about the "Frank Lloyd Wright, architect" exhibition, MOMA, 1994 and its catalogue, with the same title, published by the MOMA's Publishing Department signed by W. Cronon, A. Alofsin, K. Frampton, O. Wright and T. Riley that could have been a good opportunity to undertake a deep revision of the conceptions commonly accepted about F.L.L.W.'s work and personality.
- (2) Bibliography on Wright includes about five hundred titles including books and articles published all over the world.
- (3) Wright began very early to publish his own works, drawings and writings, and we cannot forget the self-consciousness implied by his publication of an "Autobiography" and a "Testament".
- (4) I am talking about the novel "The fountainhead", by Ayn Rand, 1958, on which was based the film with the same title with Gary Cooper as the main character.
- (5) The first exhibition in the Chicago Architectural

- Club took place in 1894, that is, when Wright was 25 years old, from that moment and until his European journey he organized almost one each year. The first house published by the Ladies' Home Journal came a little bit later, in 1901, also before his visit to Europe.
- (6) I, myself, have used for years those F.L.L.W.'s notebooks published by Pomegranate Calendars and Books, California, in cooperation with the F.L.L.W. Foundation. That of 1988 bears on the cover the Unity Church drawing and the 1990's that of the Rogers Lacy Hotel which I will mention later on. The calendars found in most architectural studios are also published by Pomegranate, often with a brief text as dedication by Bruce Brooks Pfeiffer, the Foundation's Director of Archives.
 - (7) "Talliesin Drawings: Recent Architecture of Frank Lloyd Wright Selected from his Drawings" New York: Wittenhorn, Schultz, 1952.
 - (8) "The Drawings of Frank Lloyd Wright", Selected by Arthur Drexler, New York: Horizon Press of the Museum of Modern Art, 1962.
 - (9) "Frank Lloyd Wright Drawings 1887-1959" the exhibition organized at the Naples' Royal Palace (76/77) that also travelled to other cities and whose catalogue was published in Florence by Stiv, 1976.
 - (10) "Frank Lloyd Wright Drawings", by Bruce Brooks Pfeiffer, who I have just mentioned as the Foundation's Director of Archives, published in New York by Harry N. Abrams Inc., in cooperation with the Foundation, 1990.
 - (11) I am talking about the volumes dedicated to drawing among those produced by Yukio Futagawa for A.D.A. EDITA, Tokio, from 1985, and which make part of the G.A. collection of F.L.L.W.'s works which includes 12 volumes.
 - (12) "The architect's eye", by Deborah Nevins and Robert A. Stern, New York, Pantheon Books, 1979

Purism and Rationalism

Adolfo González Amezqueta

To talk once again about Le Corbusier and try to say something new or sensible is almost impossible. In the words of Stanislaus von Moos, one of his better known biographers: "(Pere Corbú)... is not, obviously, the only Father of modern architecture and contemporary urban planning. But it was him who, among his equals, created the most powerful images that would represent the intentions of the new architecture; and it was also him who made most noise, in the most vivacious and efficient way."

All this is basically true, but it is also true that those who have talked about him, in favor or against, with a serious knowledge or just superficially, have made even more of a noise. The most extensive bibliography on modern architecture is possibly that dedicated to Le Corbusier.

That is why it seems rather frightening to talk about him or his work. Because almost everything has been already said. Including the many texts by Le Corbusier which are surly the most interesting along with his own built works. I have always thought that the best tribute that can be offered to the great personalities of contemporary architecture is to have a deep knowledge of their works, go back to the main sources: looking at their architecture, reading their texts and trying to understand their circumstances. That is, after all, the reason why they did them.

And this is precisely the reason why I am going to examine, in the most careful way, some of Le Corbusier's most important texts:

and "Master Pieces of Architectural Drawing", by Helen Powell and David Leatherbarrow, London, Orbis Publishing, 1982.

(13) This happens with all things published by the Foundation or with some connection with it. Even in the above mentioned book by B.B. Pfeiffer where the number assigned to the drawing in the Foundation's archive it carefully indicated, but there is no comment about its authorship. Moreover, the notes on the drawings include the transcription of the brief texts or inscriptions or the signature of F.L.L.W., but no allusion is made to other initials when they actually exist.

The Japanese books do not even indicate the drawings' sizes nor techniques, and even less the signature or initials.

(14) I am talking about the text "The architecture of Frank Lloyd Wright, a guide to Extant Structures", by William Altkin Storer, published by himself in New Jersey, 1973 and 7 times reprinted.

(15) Just eight States within the U.S.A. have no extant building by F.L.L.W.

(16) There are many other examples of architectural drawings ascribed to a certain author with can easily be proved as worked by other hand. It happens with many famous architects: most of their drawings have not been made by them, specially in the last two centuries. I will just mention the names of some of them as J. Soane, O. Wagner, H.P. Berlage or W. Gropius.

(17) It is to be remembered that the houses published in the Ladies' Home Journal were examples and they even had their prices on as "5000 \$ House", etc...

(18) Wright, as it is well known, had to accept an excessive number of commissions in order to maintain his abundant family until he left it and traveled/fled to Europe.

those written and published in collaboration with Amedée Ozefant on the artistic programme of that avant-garde movement whose very fathers called Purism. These texts are very interesting, not just because they include an artistic proposal but also because they belong to a period that was for Le Corbusier a kind of turning point after his training years (well known for all of us through his Biographies). From them on he would be engaged in producing the kind of works that would make of him, in France and abroad, one of the unquestionable masters of contemporary culture.

I would like to excuse myself (above all before the scholars and profound researchers of modernity) for the fact that I will begin with what might be seen as a triviality: modern, modernity, is what is considered modern; but mine is rather similar to other definitions like the well known by Max Bense "A sign is what can be declared a sign" or Dino Formaggio's "art is what is considered art."

For a Historian or a sociologist studying a particular period, an interval considered modern, the main problem is to find the objective features that can define the fundamental structures of this historical time. For them, the characteristics of modernity might be something objective, verifiable, defined within strict limits. But for anyone who wants to be modern for his own time, modernity is the attribute of some particular facts or features considered as very significant and relevant among all the strictly

modern facts.

As I have already said, this is just a shallow trifle and is more or less inexact; but it might work as a first approach as Le Corbusier, together with Ozenfant, was, in the initial period of Purism, mainly interested in discovering and defining what could be the exact traits of modernity for his time and environment. Just as is the case with the other cultural and artistic contemporary traditions which we call avant-garde movements. That is why, as has been many times said, the so called "modern movement" cannot be analyzed as a unique version of modernity but just as the assembly of rather different approaches to this concept. Le Corbusier's was just one of them.

The very beginning of Le Corbusier as an artist (in those days he was still Charles Edouard Jeanneret), occurred after the European War when of a new epoch seemed to start, a different world in many ways for European consciences. The apparition of Le Corbusier, together with Ozenfant, in the Parisian artistic world can be clearly located in the post-war context, in the French situation in that particular moment, the beginning of recovering, the return to order.

The ideology of this order regained after the war and pre-war uproar had an important influence in the artistic world of the Paris of those days. Jean Cocteau's famous "rappel à l'ordre" (an author that was very present in the pages of "L'Esprit Nouveau") was like the motto of a reaction in search of the lost order which produced a return to academicism and the recovery of aesthetic classicism. The very Cocteau, Picasso, Stravinsky, Satie and, above them all, Paul Valéry (whose "Eupalinos ou l'architecte" was published in 1923, the same year as "Vers une Architecture") where in those years the representatives of this movement that tried to recover the ideas of clarity and purified order that defined the environment in which Purism was born.

On the other hand, the French aesthetic school began to turn progressively towards formalism; from Charles Laló's Intellectualist Sociologism (frequently quoted by Ozenfant and Le Corbusier) to Matila Ghyká and specially the influential Etienne Souriau for whom the permanent ways of thinking and reasoning are the elements of the true life, the basis for a new science of forms "under Universal species". The title of his first main work, "Pensé Vivante et Perfection Formelle", also published in 1923, contains some expressions that can be identified with Le Corbusier and Ozenfant's language.

The opening words of Ozenfant and Le Corbusier's "Après le Cubisme" (1918), talk about this return to order. "Once the war has finished, everything is organized, everything is clarified and purified; factories are erected again and nothing is anymore as it was before war". It is rather evident that the European recovery (specially the French one) was not something unrelated to Ozenfant and Jeanneret's statements; on the contrary, it was a crucial fact perceived as a reference. There is a kind of relationship between these two simultaneous expressions and facts: "après la guerre" and "après le cubisme".

With his poetic rethoric, Amedée Ozenfant described in his Memoirs the period of the composition of "Après le Cubisme": "The book was printed in the afternoon of the 9th of november (1918); towards six o'clock I went out to send the letters announcing the publication of APRES LE CUBISME, I was

rather happy: ¡Our ideals will fly to Paris! I bought "L'Intransigeant" to a paperboy: ¡GUILLAUME APOLLINAIRE IS DEAD! War was over, an era was over, the leader of the last expression of its art had disappeared. Cubism was just history as it was war."

This is precisely one of the opening arguments of this Book-manifesto: there was an art before war, whose culmination was Cubism and there should be a different art after war, modern and, as it is expressed in the above mentioned paragraph, organized, clarified and purified. It is not strange that it should be called Purism for all the possible ambiguities of the term. Ozenfant, in his Memoirs, wondered: "Was the term Purism a good choice? Any preexisting word would have clearly expressed a more or less precise idea. But Purism only said something about one of our aims: Purity and said nothing of the rest."

However, both fathers of Purism, Ozenfant and Jeanneret, were more explicit in "Après le Cubisme": "We use the term Purism in order to express the main feature of the Modern Spirit; the search of every efficiency".

The idea of war and its sequels as purifying elements, as difficult situations in which just the most prepared survive, as the highest expression of fighting for life, for commercial or industrial reasons, as so many other metaphors about war (certainly dangerous but rather "modern" ideas), are not casual thinking. They belong to the current ideology present in Le Corbusier's texts, with or without Ozenfant.

In "Vers une architecture", a collection of texts previously published in L'Esprit Nouveau and, no doubt, Le Corbusier's most important programmatic work, in one of its most successful chapters ("Eyes which do not see"), a chapter about planes, not intended for architects but, as its author clearly declares, for the public, specially for possible clients as the airplane industrialist Mr. Voisin) he says: "The War was an insatiable client, never satisfied, always demanding more and more. His emblem was triumph and death was only the inevitable consequence of error. We can, therefore, say that planes have encouraged invention, intelligence and courage: imagination and cold reasoning..."; and afterwards he adds one of his incredible paradoxes "it was this same Spirit who built the Parthenon", which is not completely untrue. It may sound as an irreverent sophism but the same reasoning can lead us to state that: the same Spirit might produce "a moving machine", "a flying machine" or... "a killing machine".

This unafraid idea of war is the same as that expressed in the Point 9 of Marinetti's "Futurist Manifesto" (1909), in which we can read: "We want to glorify War (the only hygiene for our world), Militarism, Patriotism, the devastating gesture of Libertarians, the ideals for which one dies". Of course it is not exactly the same discourse, but, without exaggerating, it is possible to make a comparison between these ideas and the cultural, artistic and architectural concepts built by Le Corbusier and Ozenfant during the period of their public presentation. Theirs is not obviously a strictly bellicist attitude, but their position in front of social and political reality is lacking some kind of moral judgement and ethical principle. Their attitude is somewhat aseptic and neuter but not marginal.

This is one of the most significant, though not of the most studied, traits of Le

Corbusier's intellectual and artistic labor during his period in Paris from 1916 to approximately 1925, when he finished with L'Esprit Nouveau and centered on architecture. The outcome of this intellectual operation is something that will be kept by Le Corbusier in successive years, although his language, his brilliant solutions and architectural proposals show us a clear advancement and development. However, the intentions of all his work in his social and productive context, the basis of his aesthetics, his "system" in short, were defined and developed during these years, in which he worked out most of his theoretical texts.

In 1918, in fact, Le Corbusier (then just Jeanneret) together with Ozenfant, published his first theoretical and programmatic text, "Après le Cubisme", which was to be completed in 1921 by the manifesto "Le Purisme", while, since 1920, he was already committed to "L'Esprit Nouveau" from which, a series of texts were published between 1923 and 1925 which included an ordered and classified account of his theoretical and programmatic productions. These texts were devoted to the different fields in which he thought he could work as an artistic professional and intellectual of a "modern" society: architecture, his first choice and the object of his labor in first place, in "Vers une architecture" (1923); Urban Planning, conceived as a necessary extension to architecture in "Urbanisme" (1924); Decoration, the issue of so many debates in pre-war Europe in "L'Art Decoratif d'Aujourd'hui" (1925); and Painting, a provisional but no accidental interest in the first years of his career in "La Peinture Moderne" (1925).

Examining subsequent publications - "Almanach d'Architecture Moderne" and "Architecture d'Epoque Machiniste" (both 1926) and "Une Maison. Un Palais" (1928) - it is easy to notice how his theories and ideals remain more or less the same. He does not repudiate them, but uses new reasonings and takes examples from his own works trying to prove them logical consequences of his previously exposed ideology. That is why these texts elaborated together with Ozenfant in Paris and around the project of L'Esprit Nouveau are so important. Le Corbusier's labor in all those years and that personal context has the sense of an inquiry in search of his own place, as a person and as an architect, as an artist and an intellectual.

A place Le Corbusier had not found yet instead of the time employed in personal experiences and contacts, travelling, changes of situation and career. In 1918, Le Corbusier, unknown and with no important work in view, in spite of many of his biographers, was already 31 and was in Paris since 1916 "for an uncertain period" trying to find a favorable and stable situation, in search of triumph, pressed by his own circumstance of being, in the words of Gabetti and Olmo, "an artist who came too late into international circuits" with the "frustration of a self-educated person" and "anxious as any adoptive Parisian".

In these circumstances, Le Corbusier's aim was to find theoretical justification for his work, logical and convincing arguments, sometimes rhetoric and, almost always supposedly "rational" that will support his artistic and intellectual choices and make of them the logical outcome of the "modern" environment (social and industrial) that was obviously yet

undefined.

His extensive conception of his own labor, this attempt of making himself a place, of creating an stable and convincing system, is clearly seen in his using the same arguments for all the fields in which he wanted to work: painting, decoration, architecture and urban planning. This is the reason why Purism, in first place a proposal about painting did also serve for the elaboration of the New architecture. And that is why "Après le Cubisme" and "Le Purisme" are also interesting for any analysis of Le Corbusier's architecture, and not just his paintings. At least in his first period, we cannot distinguish the architect Le Corbusier from the painter Le Corbusier. Painting is neither a first approach to architecture as it happens with other contemporary architects; painting and architecture are both coherent and necessary expressions of the same Modernity. The different names used by our author, Jeanneret and Le Corbusier-Saugnier or just Le Corbusier, do not reveal a double personality, but just a double activity.

Le Corbusier's basic axiom, shared with ozenfant and so many other contemporary artists, is that art must be consciously and voluntarily related to time, that it should take into account and express the particular features of its own epoch, and, therefore, first of all, it should try to recognize this features. It can be said, although it might seem trivial, that for them, the artistic quality was as important as the ability to identify this pre-requisites of artistic production in general. A debate about this theoretical issue could last for ages. We just want to point it out and try to explain how this general topic is taken up by Ozenfant and Le Corbusier/Jeanerret. In this particular case, it cannot be considered a dark point, and we do not have to employ complicated hermeneutics, it is enough to read the texts.

The first paragraph of "Après le Cubisme" (immediately after the above mentioned lines on the recently finished war) says in a certain emphatic and rotund style: "The Great Concurrence has proved everything, has destroyed senile methods and imposed those which has been proved the best in fight". The Concurrence (with capital C in the text) is not just the war, but industrial and social competence derived from the general transformation of productive methods, mechanization, industrialization and rational organization of work, all of them supported by scientific development. Science, technique, mechanization, efficiency and concurrence are the elements of the context in which "modern life" takes place, as expressed in the title of the second chapter of "Après le Cubisme".

A certain concern about the influence of mechanization on the productive structures and its consequences for art and architecture is not something new; Ozenfant and Jeanneret were not the first ones to raise the issue. During his training and travelling years, Le Corbusier had had some direct contacts with the movements of reformation of applied arts and the fundamental centers of debate about art and techniques. The "Arts and Crafts" movement, the Werkbund cultural world, Behrens' works, were all well known to Le Corbusier. However, Ozenfant and Le Corbusier's approach to the issue in "Après le Cubisme" and afterwards, though somewhat based on the "Arts and Crafts" and "Werkbund" concerns, really went beyond them and made a rather different choice.

Ozenfant and Le Corbusier were not interested in the problem of the machine, in mechanization, theirs was a concern about the structural, economic, social and political problem, the changes in the production relations acting over the essence of productive work and, consistently, over the complex chain of links between invention and realization. Moreover, the social and labor consequences of this transformation caused by mechanization, the origin of crisis and conflicts since pre-war times, are considered by Ozenfant and Le Corbusier as neutral and even as beneficial for the workers' life conditions. In "Après le Cubisme", in a paragraph entitled "L'Esprit Moderne", we can read: "Thanks to the strict programming within modern factories, products are made to perfection in such a way that the workers can feel a somehow collective pride...this collective pride can replace the old spirit of the artisan as a more elevated and general concept" and later on: "We consider this transformation and improvement; it is one of the main features of modern life"

This type of reasoning is not far away from the arguments discussed by the German pre-war manufacturers, as Rathenau from the "A.E.G." and Karl Benscheidt from the "Fagus", whose ideas were assumed by Behrens and Gropius in their particular search for an "Industrial culture". But at the end, Le Corbusier and Ozenfant are not really interested in a "qualität" that will preserve productivity nor in industrial leadership. They are just looking for the particular conditions of modernity that can support their own artistic and intellectual work, leaving aside economic or political polemics. Moreover, what for the Werkbund circle was only a "desideratum", was, for Le Corbusier, a given fact. In "La Leçon de la Machine", published in L'Esprit Nouveau in 1924, we read: "the human factor remains unchanged as machines are conceived by men for human necessities; that is why they are efficient and trustworthy: machines are based on the same spiritual system men have built for themselves".

It seems rather clear that this ambiguous idealist spiritualism latent in Le Corbusier's and Ozenfant's "Machinisme" is something completely different from the "Arts and Crafts" socializing slogans or the lucid and bitter analysis of alienation worked out by William Morris; but it is also rather away from the ideal of harmonious understanding between the conditions of industrial production and the artistic conception of objects so discussed by Muthesius and his Werkbund circle, and from Behrens' and Gropius' pre-war attempts to offer a cultural organization to industrial work, and also from Van de Velde's "anti-thesis" in favor of an autonomous art.

On the other hand, Le Corbusier and Ozenfant's position is also completely opposed to the Futurists'. That enthusiasm about factories and mechanisms, the iconographic and aesthetic inclination towards machines, their power and their scale, towards the perception of kinetics as present in the machines' movements, cars, boats and airplanes (so present, though, in Le Corbusier and Ozenfant), all this mechanical world so dear to Futurist ideology and iconography, is not exactly the modern world announced and expected by L'Esprit Nouveau's Purist.

Ozenfant, who had been a car designer, tells us in his Memoirs how Jeanneret and himself: "learned from the beautiful things made by means of that industrial technique so

dear to his master Auguste Perret and to myself because of my own familiarity with speed machines". But in his own text "Art" (1920), afterwards published under the name "Foundations of Modern Art", he clearly avowed his disliking for machinist aesthetics so related to machines' images and forms. "First of all, I want to make myself clear. Mechanisms have often a certain kind of obvious beauty, because it happens that the substances which we use are governed by relatively simple laws and, as diagrams, they represent and show us these laws". And he continues with some considerations about the form of the objects industrially produced that are really anticipating: "The present tendency towards electrification, is making of our machines basically amorphous devices, "moulds" containing meaningless reels. We will surely arrive to disintegrate atoms, but probably then they will not be worth looking at. Our mechanisms are primitive and that is why they are geometrically gratifying". He clearly explains then his point of view and Le Corbusier's as was frequently expressed by them: "There are some objects that are beautiful (leaving aside the problems of defining such a thing as beauty). But there is not an object, nor mechanism, nor piece of furniture, capable of inspiring such emotions as those produced by the works of art". And Ozenfant finally emphasizes his disapproval of machinist aesthetics by making the following considerations about this kind of formalistic and iconographic fondness: "Besides, it is rather amazing how these lovers of machines like to collect specially old and out of use tools. They imagine they admire mechanisms while, in fact, they just adore antiquities...and the aesthetic defects produced by the primitive techniques used in their fabrication. Because certain forms can be pleasant, others disagreeable, but anything produced by intellect should interest us. But going beyond this statement to assert that machines can be compared to sculptures is just blindness, ridiculous and stupid snobism".

The fashionable antithesis established between the sportscar and Samotracia's Victory (or the famous one reproduced in "Vers une architecture" between the Delage Grand Sport 1921 and the Parthenon) of which the Futurists chose the first item is, in this case, clearly won by the sculpture, the monument.

The automobile, the transatlantic, the factory, the silos etc., so present in the iconography popularized by Le Corbusier and Ozenfant, are not for them aesthetic models, are not the new works of art nor the images of a modern art. Neither they are successful examples of organic functionalism, of a proper harmony between the production process and its essential characteristics and demands, as it happened in Sullivan's tradition as well as in Wright's. Machines, industrial or technical products are for Le Corbusier and Ozenfant objects which represent a scientific, precise and "modern" universe from which they come out and to which they are adapted, as it should happen, and does not in their opinion, with art in this same universe.

The link between the machine and the work of art, what should be shared by both, is the "spiritual system", "l'esprit nouveau", a spirit governed by the same laws as the mechanical industrial system. There is not, therefore, any opposition to the economic system, not a complain, nor marginality, not the art conceived as transgression or critic or appeal

to consciousness about the system's fractures and contradictions. Le Corbusier's bitter and fundamental complain is directed on one hand to art and architectural circles (either Cubist or Academic) which seem to be incapable of assuming the perfection and efficiency born out of the new technical and economic system; and, on the other, to social and industrialist environments which do not see (have "eyes which do not see") the new reality.

"Art before the Great Trial was not vital enough to excite the idle, or captivate the active; society was bored because the life's direction was uncertain, because there was not a great collective movement that would make work interesting for those who worked nor did encourage to work those who did not. A time of strikes, demands and complains in which the very art was nothing but an art of complaining. These hard times are over". (Après le Cubisme)

It is essential, in this particular sense, to notice how the criticism toward cubism as a surmounted stage in "Après le Cubisme" is really directed to Expressionism and Dadaism with their negative view of reality. A clear symptom of this fact, together with the bitter censure towards German Expressionism present in the pages of L'Esprit Nouveau, is the vanishing of Paul Dermée, one of the founders of the magazine, together with Ozenfant and Jeanneret. In his Memoirs, Ozenfant cannot conceal his contempt: "A poet and journalist (Paul Dermée), we have committed him to make the magazine's everyday tasks according to our own directions. But this brave boy was completely set on making a Dadaist magazine: we eliminated him." And it is even more explicit when he describes the situation thus: "Around this time, Cubism was not anymore an extreme avant-garde movement, the real avant-garde had simultaneously a negative side, Dadaism, and a positive one, Purism".

This "constructive" sense of Purism had in mind the complete organization of the intellectual and linguistic tools that would be used by the artist installed in this society so determined by the "esprit nouveau" of discipline, efficiency and scientific perfection and, thus, ratify the harmonious position of the intellectual artist regarding his aesthetic interpretation of the deepest basis of modern society. From a Purist point of view, the lesson that can be learnt from machines, from factories, from truly modern objects is their transparent obedience to the principles, rules and values which have produced them. "It is not possible to be indifferent to the intelligence behind certain machines, to the proportions between its parts so carefully calculated, to the accuracy employed in the production of its elements, to the honest beauty of its materials, to the exactness of its movements; there is a kind of projection of Natural Laws". (Après le Cubisme).

And afterwards, in the same text, under the title "towards a conscious art", we find a paragraph that is worth reading: "The most significant feature of our time (we must remember his choice for modernity) is the industrial, mechanical and scientific spirit. Art's solidarity with this spirit must not result in an art made by means of machines or just representing mechanical images. The conclusion is a different one: the estate of spirit produced by knowledge about machines results in a deeper understanding of matter, of nature after all. We should have an art as we

have a science, an industrial society. But art's means are different from science's: the link is in the same spirit..." and finally he says significantly: "the word science, for us and here, is nothing but a brief formula by which we mean one of the purest aims of modern spirit".

Technique and art, industrial and mechanical production and artistic production are different fields which do not interfere, and cannot be identified in Purist statements; they are both or should be, two products, coherent and synchronic of the same spirit of modernity, of the new spirit. Or, from another point of view, and, possibly, more simply expressed, the world of productive labor and the world of intellectual and artistic labor, can live together without contradictions and mutual rejections as long as they coincide in the group of values and determining features of their shared circumstances, their shared modernity.

However, in the whole Purist proposal as well as in the whole work by Le Corbusier, this looking for characteristic elements and values of modern world is undertaken by means of recognizing and accepting the given situation, within some particular limits determined by the productive and industrial world: this position can be labelled as "Taylorism". In 1912 Frederick Winslow Taylor's book "Principles of scientific organization in Factories", was published in France, and it came to be a kind of Purist Bible. The truly modern men, the "Enterprise Captains", the hypothetical and waited for and many times pursued Le Corbusier's clients (the Loucher in housing, the Frugès from Pessac, the Voisin in airplanes industry, the Batà) were the only ones capable of applying the true "taylorism" to production processes and therefore were the more or less direct representatives of an assumed social and political "Management" that should also be spiritual. In *Après le Cubisme*, we can read: "The present evolution of work lead us through utility to synthesis and order. This is called "taylorism". To be honest, it is nothing else than making an intelligent use of scientific advancement".

Some paragraphs of these Purist texts define with precision their own programme: science, intelligence, utility and order, all intertwined harmoniously and systematically as the expression of the "new spirit" that must illuminate the future art and architecture; and which proclaims its own inner laws. It is at this particular point that the Purist endeavour to elaborate its own aesthetics begins. Its authors describe this process thus: "The instinct, the try and error, the empiricism, are replaced by the scientific principles of analysis, by organization and classification".

Ideas that, particularly in the painting field did not result in specially significant or quality works of art. Critics and art historians have usually discarded too soon and in a most shallow way Ozenfant's and Jeanneret's Purist Painting; possibly because of the posterior evolution of painting that has tended to avoid the experiences in which this technique was not completely autonomous nor exclusive. However, from the point of view of a common justification for the different artistic operations, painting and architecture and even urban planning, their practice was among the most interesting of contemporary and "modern" art. With no doubt, mainly because of Le Corbusier's work as an architect.

As we have already said, Le Corbusier's work after 1925, at least until the forties,

maintained most of this theoretical and ideological basis elaborated during his Purist years. Most of his ideas, methods, themes, many times transformed into slogans or tics and superficially interpreted through rational formalism or, even, on psychological or biographical grounds, come from this "system" (a term explicitly used in the article-manifesto "Le Purisme") exposed in the first texts for the specific case of painting and afterwards equally applied to architecture. An example of this transposition of terms and principles can be found in this somewhat cryptic and ambiguous paragraph from "Le Purisme": "A painting is an association of purified elements, with interrelationships and a common architecture. Space is needed for architectural composition; space means three dimensions. Therefore, we think about painting as a space and not as a surface". The stress and ambiguous relationship between space and painted surface is something present in the Cubist tradition from which graphic purism takes most of its inspiration. But in Ozenfant's and Le Corbusier's texts it is easy to find this endeavor of applying the "modern" language (Purist) to all the fields devoted to aesthetics. The usual contents of L'Esprit Nouveau are a good example of all this.

In the text expounding the Purist system we find most of the fundamental issues posteriorly used by the movement, many of which will become popular (and misinterpreted) by Le Corbusier's subsequent work as an architect. Among them, we can point out a kind of slogan that through its popularization suffered frequent misinterpretations. I am talking about the famous sentence with the machinist analogy: "The house is a machine to live in".

In "Le Purisme" we can find a previous definition: "A work of art is an artificial object which permits its creator to locate the spectator in the estates he wants"; a sentence which, with its ambiguous scientificism, establishes a link with Fechner's experimental aesthetics through Charles Henry (a collaborator of L'Esprit Nouveau). In a brief note published in 1925 in El Lissitzky's and Hans Arp's "Die Kunstformen/Les Ismes de l'art/The Isms of Art" (repeated in 1927 in one issue of "L'architecture vivante" dedicated to avant-garde movements) we can read the following definition, a more elaborated and precise statement also signed by Ozenfant and Jeanneret: "Painting is a machine to transmit feelings. Science offers us a kind of physiological language which allows us to produce in the spectator specific physiological sensations: this is precisely the base of Purism".

As we have already said, this equivalence between a painting and a machine is not conceived as a formal or functional analogy, but as a parallel reasoning about both objects or the worlds represented by them, whose languages should be coherent, both following the scientific determinism expressed by Natural Laws and "invariant" elements (a dear term to Purists) of science. In *Après le Cubisme* we find a complementary statement: "Laws make possible for us to conceive Nature as a machine"; and, when this is expressed by means of a work of art: "it is the law what provokes the highest delight in spirit". Or, as in another paragraph by Ozenfant and Le Corbusier, "we look for the laws of order which are the same as those of harmony. The question is how to define the great axis of the

world's order and try to expose them; the wise man will do it by means of numbers and sometimes with geometrical curves; the artist with forms. Both methods are equivalent: induction, analysis, conception, reconstruction".

If we apply our method correctly (induction, analysis, conception, reconstruction) to any "modern" object, clearly expressing the law, the rule, the order, it will be the same to say with Le Corbusier that "a house is a machine to live in" as to continue with "an armchair is a machine to seat on... a bathtub is a machine to wash oneself..." etc.

All these machines that should be produced by modern aesthetics, according to Purism should be based on a series of laws whose proper application to the work of art would be a sign of modernity as harmonious with the scientific spirit that is proper to it. The Purist syntax is composed by the "application of building and modular methods" ("Le Purisme"), the use of geometry, the elementary forms and colors, most of what has been ambiguously called "rationalist language."

It is worthwhile to examine possibly one of the most original issues raised by Purism that, firstly exposed as exclusively applied to painting might be transposed to Le Corbusier's architecture with interesting results. I am talking about the "theme" of the work of art, in his own words. In other avant-garde movements, abstraction seemed inescapable in order to achieve the dissolution of traditional painting into architecture that would verify the possibilities of translating the language to different techniques. Purism, though, rejected the elimination of figurative painting, conceiving abstraction as mere decoration, and consistently proclaimed the necessity of a "theme" for any work of art, its link with real life. "A painting that is just a symphony of colors and forms, that only makes use of primary reactions of forms and colors, is nothing but a decorative arrangement, and it can be proved that although ornament is something pleasant, there is something lacking in its enjoyment, something we look for in art: an intellectual emotion and affection that is not present in purely physiological art...that is why Purism works with existing elements from which it takes their specific forms." ("La Peinture Moderne").

This fundamental disagreement regarding the abstraction was displayed against the contemporary Neo-Plasticism carefully examined by Le Corbusier and Ozenfant in those days. In one of his most significant articles published in L'Esprit Nouveau, "L'angle Droit" (1923) (afterward included in "La Peinture Moderne"), Le Corbusier criticizes Neo-Plasticism in this way: "A negative demonstration is what can be seen in a recent painting movement that has gathered in Holland and which seems to be avoiding the minimum necessary conditions of painting to be considered so (intelligibility and use of sensorial mechanisms), displaying just a few geometric signs, making use of perpendicular figures only. This restriction...forces a simplistic language which just allows babbling...It is possible, by means of a bare art, to approach a purer expression. But anyway, it is essential that the means chosen would allow some kind of expression to say something that would be worth saying".

This opposition is not just an academic discussion about the specific problems of painting; Le Corbusier tries, once and again to

establish new links between artistic labor, everyday life and the world of objects' production; trying, though, not to participate in the economic constitution of these objects nor in their design, but just looking at them from a parallel way of creation. Regarding these industrial objects, he is just interested in the "transparency" with which they display their own laws as a sign of modernity. Thus, in *Après le Cubisme*, we can read: "The chosen themes are precisely those whose laws can be easily read; it is possible to establish a hierarchical classification of items according to this criterion and the human figure is at its summit".

To the general laws about numbers and geometry (natural laws) we must add those of the really useful objects, objects produced by means of modern industrial laws. Following this comparison, we obtain a new law that can be conceived as a aesthetic criterion and which was called by Ozenfant and Le Corbusier "the mechanical selection law", a parallel and complementary law to the "natural selection law".

"Purism has revealed the Law of Mechanical Selection. This law says that objects tend to adopt a form that is determined by the general evolution of forms limited by the ideal of highest utility and the necessities of beneficial production that tends to keep the conservative natural laws; this double play of laws has finally resulted in the creation of a certain number of, so called, standardized objects, which are all of them properly related to man, to his scale and belong to the same family of forms and share the same laws of configuration". ("La Peinture Moderne").

Now, on these "objects standard", "object types", are also based the "thèmes pauvres", clearly related to the famous tobacco cartridge and the seat by Adolf Loos (one of the acknowledged sources of L'Esprit Nouveau). But the difference in this case is that, for Ozenfant and Jeanneret, these objects are not beautiful because they are useful and are correctly manufactured, according to proper procedures and with no extravagant artistic intention, but because these pieces have come out of industrial production and have been selected by means of functional and economic laws and can be taken by artists for aesthetic purposes in order to transcend their specific utility by understanding and expressing their superior values.

It is obvious that trivial objects as bottles, glasses and pipes so present in Purist iconography (taken from Cubism and its special concern about reality in painting), as well as other designed and manufactured objects as the well known Thonet chairs, are

good examples of this concept of "object type" and expressions of the "law of mechanical selection". The programmatic and functional "themes" as well, most of them repeated throughout Le Corbusier's architecture, whose definition and development was his main concern since he dedicated himself to concrete architecture, are also the outcome of this same selection which transforms into an object capable of enduring aesthetic operations what was just a result of the conjunction of "the ideal of highest utility" and "the necessities of beneficial production". The "Citrohan" house is just the most obvious example. But most of L. Corbusier's inventions, in spite of his own ambiguity in texts and self-propaganda, are more of artistic "themes" than of functional solutions or "Types" in the specific sense of the word. "Themes" imposed by the industrial environment, seen and imagined, only fit for an artist whose aesthetic capacity would be employed in making himself a place in this modern world of mechanization, concurrence and efficiency. It is in this sense that his passionate "defense of Architecture" (as an art) becomes meaningful. A defense which he undertook in 1929 in his polemic discussion with Karel Teige and indirectly with the other theoreticians of the "Neue Sachlichkeit".

To sum up, the ideological and methodological operation developed by Le Corbusier with the significant help of Ozenfant, through their renovation programme of artistic activities in a "modern" society is remarkably consistent and sensible. Their search of a proper place for intellectual and artistic labor based on the logic and order of a supposedly scientific, technical and efficient world, was undertaken in the most impeccably rational way. And that makes it even more attractive. Reason as a human capacity and a method, inductive and deductive logic, scientific certainty, "rationality", to sum up, as a basis is introduced by Purism in two differentiated aspects. First of all as a principle, fundamental reference (or spirit) of the modern world's production and social organization, a world of benefit and efficiency; and secondly, an appendix to the first concept, as a discriminating method for working means and artistic creation involved in elaborating an specific language, an artistic and intellectual "system".

An the unanswered question is what kind of Rationalism should be this and what previous premises should conform reality in order for this ideologic construction to become globally "rational". Because, maybe, as Ozenfant himself said in "Art": "Rationalism is also a kind of credulity".

The modern movement's "Mise en musée" ON THE THIRD DOCOMOMO CONGRESS IN BARCELONA.

Xavier Costa

One of the most ambitious tasks undertaken by the architects in the later twenty years has been that of ensuring the protection, renovation and restoration of Historical Heritage. As Victor Hugo anticipated in his novel "Notre Dame de Paris", the traditional architects' labor has radically changed since the invention of printing and modern publishing means, as it is not possible anymore to justify their work as the main way of transmitting a message. Hugo had already realized that architects could then

just take care of the old cathedrals, because they would not be allowed anymore to work in search of new meanings, a labor now bestowed upon printing and other mass media. This mix of historical devotion and romantic pessimism present in Hugo's sentence "ceci tuera cela" (this (the printed book) will kill that (the stone cathedral)) has profoundly infected the architecture of the later years.

The creation, in 1988, of a new institution

devoted to architectural conservation, in this case the conservation of the chief works of the Modern Movement, DOCOMOMO or Documentation and Conservation of the Modern Movement, made it clear that a revision of the preservation concept should be undertaken. Although it was born as a European project, DOCOMOMO has tried to offer a global and non-occidental perspective of modern architecture. The international expansion of the modern movement has been, thus, managed as one among many other colonialist influences of the Western World during this century. It is obvious that this new interest in modern architecture must also assume the critical attitudes towards it occurred since the post-war period as well as Hugo's remarks on mass media, specially in this case where the main aim is the documentation of projects.

Moreover, any conservation project must, nowadays, assume the way in which information about the architecture it preserves is to be present in modern mass media and the way in which it will become accessible to the public for cultural consumption in the form of museum or other touristic facilities. It is not possible, nowadays, to talk about architectural protection without taking into account issues as the access, exhibition, information and a certain touristic and educational technology that would ensure a proper knowledge of the object by the public. Although it may be revolting for elitist visions of the modern movement legacy, to undertake its protection means inevitably to use the immense power of the present cultural industry.

But the main interest of the DOCOMOMO project is to stimulate the debate about modern architecture. This was the main aim of the Third Congress held in the Palau Macaya, Barcelona, during

last september under the patronage of the Mies van der Rohe Foundation. The Congress' Manager, Carlos Martí, tried, above any other consideration, to promote a debate regarding a new analysis and interpretation of the Modern Movement. To this end, he invited Antonio Monestiróli, Dennis Sharp, Bruno Reichlin, Kenneth Frampton, Ignasi de Solà-Morales and Juan Antonio Cortés.

It was the Congress' Manager, Carlos Martí, who brought out the issue of the apparent contradiction of applying to modern architecture the curatorial management developed for historical styles, as one of the main features of the movement is, precisely, the abandonment of any historical responsibility. He, nevertheless, tried to lessen the modern movement's non-historicism by analyzing the concepts of site and memory which make possible for it to establish a non-destructive dialogue with past.

The modern movement's contribution to Urban planning, though scarcely documented in the work so far completed, was the theme chosen by Antonio Monestiróli, Dennis Sharp and Kenneth Frampton. The first one talked about the origins of the modern concept of city as found in the texts by Sitte, Howard and Stubben and expressed his interest in surveying what possible concept of nature was behind posterior proposals. Monestiróli explained the conflict between the traditional city and the modern proposals in terms of the tension between public space (the square) and a looked forward introduction of nature in the

city (initiated by Howard's garden-city). The use of the public square in the twentieth century urban planning is, for this Italian architect, one of the central themes to be analyzed in the modern movement's heritage.

Sharp, on his part, centered his discourse on the polemic between the CIAM and the MARS group (afterwards Team X) during the post-war years. He talked about the progressive weakening of the CIAM and increasing importance of Arthur Korn's Group, his main point being the transfer of the Urban Planning debate from the Continent to London after the Second World War.

Frampton's communication was the fruit of a careful analysis and research. He talked about the relationship between architecture and landscaping (urban) by means of the Megaform or Grossbauform. The contemporary disappearance of the city and progressive importance of other more disseminate ways of occupying the territory has made the architects think of their urban environment in terms of mega-operations that would modify the natural landscape around it. The first example can be Le Corbusier's Obus Plan (1931), conceived as a bird's eye view image. But there were many other examples afterwards in which the architectural volumes have a somewhat horizontal development, as the very terrain's roughness, architectures that should be understood as metaphors of the absent or invisible city, signs of the megalopolis' dispersion. In the large urban pieces designed by Fritz Hoeger, Eric Mendelsohn, Hans Scharoun and the first Mies van der Rohe, or the metaphors of landscape built by Alvar Aalto or Rafael Moneo, Frampton recognizes built symbols of the intangible modern city, which assume its global form in order to express and make available the experience of the disappearing traditional city.

Bruno Reichlin's discourse dealt with the values of modern architecture after the Second World War and the theoretical difficulties of renovating modern buildings. Immediately afterwards, Juan Antonio Cortés and Ignasi de Solà-Morales tried to take a look at the modern movement from a closer point of view. The relationship between the constructive methods of the artistic avant-garde and modern architecture was Cortés' theme, who analyzed the principles of fragmentation, collage, assembling and montage promoted by the avant-garde and the refusal of Rationalist architecture (Hannes Meyer, Hans Schmidt, Mart Stam, Johannes Duiker...) to acknowledge any aesthetic debt as it was supposed to be born exclusively out of functional order. Cortés talked about a third possible synthetic procedure that he traced in Le Corbusier's works and specially in Alejandro de la Sota's.

Solà-Morales, on his part, explained his views about the technical issue in relation with the Modern Movement and the recovery of modern principles undertaken by high-tech architects who seem to be rather optimistic and confident with the development of positive science and technical innovation. The assumption of modern techniques by the architects, an attitude that was originally that of the avant-garde movement, has lately become a kind of rhetoric glorification of technology. Solà-Morales mentioned the close relationship between the architecture and the *ars retorica* in relation with the expansion of new techniques undertaken by modern architecture. He cited the

examples of Gottfried Semper's theories in the 19th century and the contributions by Sigfried Giedion and Reyner Banham or the Archigram Group. Finally, Solà-Morales explained how this somewhat optimistic attitude developed by theoreticians related to the world of phenomenology has been replaced in later years by a critical analysis of the modern movement in the works by Jean Baudrillard, Gianni Vattimo or Gilles Deleuze.

The Congress' last session was employed in visiting some of the works by members of the GATCPAC as the recently restored Anti-Tuberculosis Dispensary, the Bloc House by Sert, Torres Clavé and Subirana and the rebuilt Pavilion of the Spanish Republic designed for the Paris' Exhibition. We also visited two buildings from the fifties: the apartment building in La Barceloneta district, by José Antonio Coderch and the Gustavo Gili Printing Press, by Francesc Bassó and Joaquim Gili. The visiting session finished with the splendid Villa La Ricarda, a work by Antonio Bonet Castellana.

The Congress included some other communications on particular aspects of the modern movement. In this section there were some pleasant surprises as the interesting study made by Susan Bower on the use of artificial lighting, Marieke Kuipers' communication on architecture related to flying or Anne Mäkinen's essay on hygiene and architecture in the Finnish Army during the thirties. The representatives of some geographical areas as Eslovenia, Brazil or Indonesia brought also interesting areas on historiography and protection of modern buildings. In these sessions it was made clear that Eastern Europe, Latin America and Asia are rather unknown but interesting areas in relation to the development of the Modern Movement. The colonialist use of modern language was, in these cases, responsible for important projects of cultural exportation, as was clearly demonstrated by Paul Rabinow in his book "French Modern", dealing with the political and cultural French colonization process in North Africa and the role modern urban planning and architecture played in it. In these cases, the supposed universalism of the "International Style" (as the Modern Movement was called by Henry Russell Hitchcock and Philip Johnson) appears as a colonialist

instrument used by the Western world, Europe and North America, to achieve the homogenization of its domain.

The Barcelona Congress has given us the opportunity to reconsider the meaning of modern architecture as a global phenomenon without centering ourselves once and again on the same masters and masterpieces, offering a more complete and international view of the movement. It has been useful to make clear that, beyond its particular stylistic features, the Modern Movement was an important political and cultural operation invading the world from the European Continent. The propagandistic function of modern architecture, its use of the mass media and modern publishing methods, cannot be separated from its architectural qualities. Our documentation project cannot, therefore, ignore the immense effort made by the very modern movement to "document" itself, to create its own image its own way of transmission by using contemporary mass media.

The DOCOMOMO project aims at what we may call the "mise en musee" of Modern Movement architecture. This term must not be understood as derogatory as we just aim at the inclusion of modern heritage in the contemporary documentation and preservation structures. This procedure will make possible that some chief works be known by the public in order to promote a desirable and well understood cultural consumption. Our labor cannot limit itself to the 19th century conception of preservation and maintenance of worthwhile artifacts, we must likewise "translate" this same artifacts to something suitable for transmission and education in order that it be accessible for everyone. Our Patrimony will remain, no doubt, as it is although we may exhibit it, publish or catalogue it or make it accessible according to the patterns of cultural tourism. Ours is not the patient and passive labor of cleaning and maintenance (which is, of course, necessary), but an active struggle for the interpretation, documentation and even "des-materialization" of the artifact in order to make it somewhat fluent and suitable for contemporary information channels. Thus, the Modern movement's "mise en musee" must be understood as its real "mise en scene" for a better knowledge on our part and the public's.

The Modern Movement Architecture and History's interpretation

Carlos Martí Arís

Among the main questions to be considered by those working on designing, on architecture, today, is the definition of our point of view on the history of our own career. In other words, we have to find a standpoint such as to allow us to establish relations, whatever they might be, with architectural historical data. This position, always relevant, becomes crucial when what is in question -what should receive interpretation- is our recent history, our yesterday past: for us, the Modern Movement architecture.

As Lucien Febvre fairly expressed "history is written for the present"; thus, the way in which we write our recent history will condition the way in which we understand our present situation. History is not anymore intransitive -a problem for specialists, somewhat academic-

but a new problem -transitive- to action. A question everybody who tries to build his own practice on reasoning is interested about.

I would like to work on this subject but let me start with a little roundabout. I will start with an image: the demolition of the Le Halles market in Paris, in 1971. I remember clearly the pictures published at the time: some bits of the steel frame erected by Baltard around 1850, were still standing surrounded by a confusion of garbage and twisted iron bars already on the ground, conferring a greater dramatism to the scene as tokens of the imminent destruction of the rest and the no return quality of the process.

Along with Les Halles was disappearing not only an architectural masterpiece, but a part of the town, a monument legated by modern

culture. The demolition of Les Halles was obviously not episodic, after and before speculation and ignorance were causing enormous damages in that national heritage formed by the city and its environment. Nevertheless, Les Halles case due to its particular barbarism had an immediate effect on social consciences.

Specially over the architects of my time, that is, those then finishing their studies or newly graduated. The pictures of Les Halles destruction were to prove finally that the cultural crisis prepared and incubated in the 60's was at his deepest end. The necessity of creating a new attitude against those ignorants and arrogants that were making a massacre of our city became dramatically clear.

I will not consider here the different events of those years. What I would like to stress is the fact that the architectural culture born in the 70's is based on these problems and that its very existence is due to a new conscience about architecture and the city in the new light offered by events such as the demolition of Les Halles. We could even include here that, in some sort of a way, the situation 25 years later, is not that different (ways of aggression may be different but the effects are rather similar). That is, the deep roots of the 70's cultural waves are still tenable.

Anyway, what is clear is that all those 70's debates gave way to a new attitude more respectful to architecture historical heritage and a better understanding of the city as history's sediment and collective work resulting - dialectically- from different actions. But just as this renewed attention to the history of architecture was taking place, there was a growing suspicion that the very postulates of modern architecture, specifically because of its apparent disregard to history, did contain - implicitly- the origin of the destruction of the past, all along the century.

That was the origin of what we could name "anti-modern front" which starting at the generic indictment against modern culture of disregarding and ignoring history, went to accuse the Modern Movement of all the modern city evils.

From such attitudes grew a climate of indiscriminate rejection of the modern experience. Some attempted to isolate -to cancel- that experience trying to find the traditional thread of the architecture and the city, getting back to that mythical crossroad in which "modern extravagances" had departed with the right way. A rather peculiar way to denounce an attitude presumably opposed to history was to obliterate the complex and varied artistic and vital experience of modernity. Assuming the possibility of forgetting recent history and acting as if no twentieth century cultural experiences had ever taken place.

Although I would not like to stress this so called anti-modern attitudes -notorious enough as a result of their own actions-, I will try to confute them theoretically. I believe this criticism will result in a further clarification of the problem under consideration: the relationship to be established -from our point of view- between the Modern Movement and contemporary architecture.

I believe I can point out important mistakes on anti-modern front positions: the first -and the tougher- is mistaking modern culture with spurious speculations or devaluated caricatures, thus renouncing to the direct consideration of the thinking and facts of the makers of the modern values; the second -and

the most subtle- imputing a negative attitude towards the history of architecture to modern culture, although an extensive analysis shows the attention and reception of tradition and the greatest examples of the past; (we can find confirmation to these ideas on some masters of the Modern Movement travel notebooks, or considering the importance attributed to different regional traditional architectures).

I will insist on this second point as the first one goes by itself. I think that what has been taken as disregard to history is better understood as a certain interpretation of history, a radical criticism to the eighteenth century interpretation. So we should not talk about disregarding history in genere, but disregarding that specific way of understanding history called eclecticism. (It should be kept in mind that when we speak about history we are referring to the history of architecture).

Eighteenth century eclecticism conceived its relation with history as a buyer entering a department store ready to get what he needs with a previous idea of what he will buy, knowing that through exploration he will get the right thing - the solution to his problem. Eclecticism transforms the history of architecture into a great stock, tidy and labelled, to be used at need following certain assembling procedures.

Eclectic thought is based in neutralizing historic materials; the only way to get to re-use them is leaving aside their valences, becoming neutral, aside from the values that relate them to a specific material culture; they have to become mere figures or signs to be used conventionally. The idea of character is central to the eclectic procedure. The choice of historic materials is to be done considering only the character of the work to be made (solemn, severe, funny, mysterious, strong, ...). It is character that will allow the translation of historic materials into a language of pure conventions: what will give them an specific meaning.

Against this eclectic interpretation pretending to show history as a neutral stock, modernity will defend a new interpretation than we will call teleological, through which history is a "talk with a sense", that is, a binding of periods which naturally lead one to another following a determinism whose laws can be discovered perusing the rhythms and constants than govern history.

The teleological position considers history as a diachronic flux flowing to predetermined destiny, attributing to the modern artist its accomplishment. We could describe this idea of history with the metaphor of a river flowing through different places (historical ages), a river always growing and following the way imposed by the geography (the evolutive line of progress). That is why history is considered by modernity as permanent process of improvement and that is also why we can find unlimited faith in progress and prophetic tones in their proclamations.

The crucial point in this teleological construction is the idea of Zeitgeist or spirit of the age. Each historical era is coherent thanks to its Zeitgeist. It can be detected in social, political and cultural facts. That is why it is taken as first criterion to establish the validity of a work of art. Any work of art that is properly so, must be a fair expression of the Zeitgeist. Only by means of a complete knowledge of the past and present history can we place our behavior in the right way for human evolution.

Consequently, modernity's point of view about history is by no means disregarding or ignorant but conscious and connoisseur. (Just

think about someone as Siegfried Giedion, his explicit teleological position never went against his important historical research works). It is simply a finalistic point of view that conceives history as a continuous progression to its aim, stressing the characteristic isolation of the different historic periodifications.

Since the teleological position as was taken by modernity grew from the criticism to the eighteenth century eclecticism, so can we place ourselves critically and create our own interpretation of history. The outcome from this criticism will be far different of the mere negation or dismissing of the modern culture.

To my believe, there is no way more fruitful of understanding recent architecture than this critical view of modernity. Critical thinking means a throughout knowledge of what you criticize and a decided will to overcome the faults revealed by your own work.

On the contrary, disregarding or dismissing modernity, gets us back to eclecticism or, at its best, to that disguised eclecticism which includes some bits of the "modern repertoire", typical of some postmodernisms (just a trick to include the modern experience, neutralized, with the eclectic ideas so that it becomes an extension of this stock, history is supposed to produce).

Moreover, I would like to insist in this final section of my speech on some critical arguments about modern postulates to reveal the Modern Movement ideas still acting as ferments for today's culture, and those ones already overcome or, simply, incoherent with today's views.

But first I must make myself clear about the rules of the game. First of all, we must consider the time limits for this network of events conventionally called Modern Movement. Secondly, the homogeneity or orthodoxy level employed to define what is and what is not Modern. I will use in both cases an inclusive and scarcely restrictive criterion.

We will consider that Modern Movement in Architecture started about the I World War times, extending with different shades up to the 60's. The 60's cultural crisis represents a break in continuity for this long process. The result of this crisis is already invested of different characteristics. Modern Movement is then considered as something afar, something you do not feel yourself involved in anymore and something you can see as external.

I believe that as far as the degree of homogeneity is concerned we should understand the Modern Movement in its most ample meaning, including any architectural experience related somehow to the modern culture. This criterion pretends to avoid the identification between the Modern Movement and some specific figurative stylemas which, if present, imply their belonging to that movement and, otherwise, place them out of it -or as unorthodox.

In front of the Modern Movement - understood as an homogeneous body or as a uniformed and disciplined militia- we would like to present a view of modernity as the confluence of different interests and contributions, as a complex and diverse ground with an specific identity as a summary of these different elements and ingredients.

We are aware that trying to criticize the theoretical positions of the Modern Movement implies an obvious simplification, but there is no way to proceed but to assume it on methodological grounds.

As we have seen, modern thought includes

the idea of continuous and unlimited progress for the arts and also the statement that expressing the Zeitgeist -in a work of art- is the guaranty for the progress to proceed. This confluence results in a cult to novelty as a value in itself and establishes an ontological separation between present and previous experiences. The past legacy is considered as something accomplished and different historical ages are seen as necessary, valuable -but for all the rest overcome- phases. So that they can not offer us any operative data for today's problems except their own quality of historical events. The Zeitgeist behaves as the jealous warden of today's land, building a neat border to it.

This procedure is also to be found in some of today's neo-avantgardes pretending to be far away from modernity postulates but, in fact, following them by admiring the novelty, the unheard, the syncopated stratification of history and in search of not today's but next year's Zeitgeist.

Contrary to this point of view we could understand history's legacy as a virtuality that may be actualized anytime by imaginative action. We should not imitate nor reproduce the past, or use it as a pre-built solution, but discover the potentiality of changing the past into a possibility for the present. If eclecticism conceives history as a flat and neutral stratum, disoriented and practicable in all directions, teleology interprets history as a decidedly vectorial space, oriented in just one direction, what I am suggesting here is to consider history as a complex topography land; a land which to a certain extent we cannot see but that can be explored and paced following different paths; a land in which new paths can be opened to connect previously isolated and unconnected points.

This understanding of history implies, paradoxically, a distant and relativistic attitude opposed to the pretended possibility of a total comprehension of the historical events. For this to be achieved we require to incorporate what we could call synchronic understanding. The synchronic understanding, by creating a temporary break in the chronological time understood as becoming, allows us to understand history as present. As Claude Lévy-Strauss unbeatly expressed it does not happen that "searching for intelligibility we arrive to history as a destination" but we can use history as "a starting point for any search of intelligibility".

Associated with the synchronic point of view there are two basic concepts: place and memory. In any particular place the different historic strata left by time overlap and cohabit in the space. Through the idea of space we can feel simultaneously the presence of all these different strata. An architectural project is just adding new components to the previously existing structure, so that those already there instead of being annihilated or deformed get into the new composition.

If the place is the condensation of history on the objective space, we may consider memory as the condensation of history in personal experience. That is why it gives us the possibility of activating the memory and traveling in the history of architecture establishing analogies among objects and events isolated in time and place.

Modern Movement architecture, by promoting this teleological interpretation of history in which the idea of progress implies, always, the obsolescence of previous phases,

tends to promote a total substitution of the human scenario, tends to rebuild the physical reality starting at its very foundations, defining ex-novo a rule of actions that overpasses the impositions of what preexists. That is why physical strata from the past are considered obstacles or impediments to the achievement of new values.

Concepts as place and memory are opposed to this attempt of *tabula rasa*, of total supplantation of reality. Through them, the project is considered as a new stratum suitable

High-tech: functionalism or rhetoric?

The merest glance around us is enough to reveal that, in recent years, one particular architectonic trend has enjoyed a monopoly of interest and attention. We are now living through the ascendancy of that architecture known as High-tech which provides the "serious" alternative to be banal and already worn out ordinariness of post-modernist classicism, or the laboratory experimentalism of the so-called deconstructivists.

Of course, none of the above terms is very precise, being products of the conventions which fashion and the latest critical tendencies are inclined to foster. Nevertheless, if we try to look at the facts from somewhat greater depth, we can see that amid the confusion and turbulence of the present situation those architectures which have chosen to adopt the content of high technology as their characteristic feature are gaining daily in acceptance and prestige, not only in professional circles but in the eyes of the wider public.

There is nothing new about putting emphasis on the technology-architecture relationship; nothing new either in the suggestion that the architecture of the present age can be characterized as the product of new technologies in the field of construction. In other words, there is a genuine tradition of the new, as Rosemberg would put it, in terms of which this innovation in architecture is manifested in the technical innovation on which it is founded.

From the progressive thinking of G. Semper or E. Viollet-le-Duc onwards, the relationship between technology and architecture has assumed, in the modern tradition, the character of a fundamental problem.

Having abandoned the discourse of style, it seems that architecture in modern times must be characterized by its capacity to take advantage of the innovations offered it by contemporary science and technology as the specific achievements of that same modernity.

The relationship between new technology and new architecture can be ratified, too, as a fundamental datum in what are referred to as *avant-garde* architectures; so fundamental as to constitute a diffuse yet dominant motif in the thinking of the innovators and the figuration of the new architectures.

The conceptual model on which this tradition of the modern movement seems to have been based would then take the following form: the new technologies are the starting point for the new architectures. Successive technical innovations would provide the spur to successive innovations in architecture. The so-called high technology - high-tech # - of electronics and

for overlaying and cohabiting, for establishing a new dialogue with others. Synchronic thinking when in front of past legacy does not try to ignore or praise it, but reveals its present, materially incorporating it to its own project.

It is my belief that this way of understanding the relation to history may show us some important clues to the problem of conforming and characterizing today's cities; a problem that -for us- may be the most open, urgent and pending one after the Modern Movement crucial experience.

Ignasi de Solà-Morales

overall energy control would constitute the origin of the architecture of the same name.

It is worth indicating at the outset what this current of thought signifies. In the general context of the crisis of the modern project, with the disappearance of faith in innovation as manifestation of progress, it is quite exceptional to find a tendency in architecture in which confidence in that modern project, in progress and in technical innovation as the expression of that progress constitutes the basis of what it has to offer.

If, on the one hand, the Enlightened origins of the modern project now being called into question by thinkers such as Vattimo, Deleuze or Baudrillard contain the idea that it is science, that is to say the rational progress of man and society, which brings about technological innovation; and if, at the same time, it is technological innovation which underpins the progress of architecture, then we must conclude that the aims of high-tech architecture, today once more at the apogee of contemporary culture, are none other than a bringing up to date of that modern project -optimistic, scientific and supposedly rational- which has developed its ideas over two centuries within the context of western culture.

But the relations between technology, progress and architecture are not, nor were they ever, as simple as they might seem from the linear model we have just formulated.

Let us briefly analyse one of the central texts of the modern tradition in architecture. In 1923, Le Corbusier published *Vers une architecture*, "the most influential book in 20th century architecture", as Peter Collins described it in 1965. As we know, this book-cum-manifesto of the ideals of modern architecture is, in reality, a montage, compiled from a series of articles published by Le Corbusier during 1920 and 1921 in the review *L'Esprit Nouveau*. Throughout the course of the seven chapters which make up the book, Le Corbusier structures a complex meditation in which the problem of the new technologies occupies a central position in the definition of the architecture of our time.

The structure of the global discourse of the new architecture is posed by Le Corbusier in three clearly differentiated moments.

Chapters I, II and III concern the confrontation between engineering and architecture. In contradistinction to an apology for modern engineering's radical submission to economy and calculation, architecture is presented as pure production of the spirit. The forms and relationships established by architecture are distinguished from the strict forms of engineering, because in the latter,

innovation is permanently open to whatever science and technology may dictate. Architecture, in contrast, for all that it receives a call to learn from the engineers' way of working, should seek a different role for itself: to express the absolute. A cautious reaction to the radical technicism sustained by the materialism of the *avant-garde* -by the Russian Constructivists-Productivists and the new German objectivity- has been discerned in Le Corbusier's position.

Certainly what initially appears to be a pamphlet in favour of modern engineering as a guiding principle for the new architecture is immediately reappraised in the dialectic between identity and difference, between engineering and architecture.

Chapter IV V and VI are an apparent plea for a new architecture which should conduct itself after the fashion of engineering: the design of great machines and structures, and the production-line process. Ships, planes, motor cars, turbines, silos, mechanised furniture are presented in the pages of *Vers une architecture* as the icons of modern civilization. But Le Corbusier's position is immediately glossed by the sections on *The lesson of Rome*, *The dynamic of the Plan and Architecture* as pure creation of the spirit.

How are we to understand the architectonic difference to which, Le Corbusier time and again refers?

We might say that for the architect of the *Ville Savoie*, architecture constitutes a mediation. An operation of signification through which the new technological universe is incorporated into, without constituting the ultimate objective of, architectonic manifestation.

We have to realise that in the text we are examining, architecture is not technology, nor engineering, yet neither is it the forms of the past. Both then and now, architecture is mediation between the techniques, the images, the panorama which culture presents at every instant, and which Le Corbusier calls the order or the universe. This is a more generic term, going beyond the technical or practical determination of each piece of work. It is a mediation between the technical environment to which the architect's eyes should be fully open, and the aesthetic end which constitutes the ultimate objective of the work of architecture. The mediation of architecture is not exercised, in the last analysis, on the practical, productive, particular plane of objects, but on the plane of discourse, expression, message which can be established on the basis of those objects as a manifestation of the present.

The objective of architecture is not the literalness of functions or techniques, but the eloquent exposition, the convincing presentation, the credible manifestation of the message of universality to be found in these techniques. These objectives of eloquence, credibility and conviction are the objectives of the art of rhetoric. A creative activity whose object is the effective communication of a message. Architecture as mediation is rhetoric, the art of communication, eloquence.

To understand the mediating effect of architecture in these terms is at the same time to propose a fundamental objective for architecture. The book we are analysing closes with a chapter which initially seems somewhat surprising: *Architecture or revolution*. We might regard the question as extemporaneous if we failed to appreciate the dichotomy Le Corbusier is putting forward here. Because the revolution is

not so much the social unrest or the violent change which can be produced by the masses as, above all, the insecurity and fear, the disorder and the threat represented by the forces of the technico-scientific revolution if they are not brought into line, if their blind energy is not mediated, to allow them to be socially assimilated, collectively disposed, phenomenologically pacified.

This dilemma between architecture and revolution is the translation of that optimism in which Le Corbusier glories, throughout his entire production; an optimism in which scientific and technical changes need not be regarded as threateningly inhuman, dangerously destructive of the individual and the life of society, but rather as beneficent products capable of reconciling subject and environment, introducing a mediate dimension between the one and the other by means of architecture.

Both art and thought in the years between the wars were, to a great degree, suspicious and fearful of the new technologies, of mass production and the increasing automation of vital processes.

If we consider the literature, the cinema or the philosophy of those years, we find a reiterated and obsessive preoccupation with the new mechanical and technical world taking shape with the unfolding of the new civilization. In Wells, in Orwell, in Huxley, the apocalyptic vision of the future is taken as the only conceivable standpoint in the face of the unstoppable process of technical sophistication of the social and private life of modern metropolitan man.

Even in writers such as Ernst Jünger, apparently convinced eulogists of the new man of technical civilization, it is impossible to overlook the profound emotional instability these new situations -in work or war- provoke.

What was needed was to find something that did not as yet exist in order for the new power to be not a threat but an instrument of individual and collective growth. This is precisely the attitude expressed by Heidegger in confronting the problem of *Technik*, which occupies a central position in his reflections in the years before and after the Second World War. The rupture between doing and being, between *techné* and *poiesis* is, in Heidegger, the expression, by means of the exploration of these categories in antiquity, of an essential malaise in modern man and society. A malaise whose cure lies in the direction of *arte*, of speaking, of constructing, of dwelling.

While in the German context Simmel or Rathenau, Martin Wagner or Peter Behrens, Giedion or Ernst May were proclaiming an inevitable adherence to the technical world of the 20th century, fear and dread were no less surely taking hold of artists and intellectuals, overshadowing the optimism of the intellectual and artistic *avant-garde*. Celibate surrealist machines, absurd Chaplinesque parodies of Taylorisms, architectonic expressionism set up against the horror of industrial society, provide some of the evidence that the relationship between the new technology and progress was not everywhere experienced as something evident and almost natural.

Even in the case of Le Corbusier, as a representative of an intelligent and sensitive position, this relationship was not an unmediated, unequivocal sign of progress. On the contrary, for Le Corbusier there was a need for mediation, a need to eradicate errors of every kind, between the new technology and the

social order, which for him was architecture; the subsumption of the data of the new technical and social situation by means of specifically artistic operations. In a word: rhetorics, in the terminology we propose here, giving the term rhetoric the sense which it has always had in the western tradition. A positive, apposite contribution to the creation of a language and the explication of a reality which refuses to be appropriated without its mediation.

In 1962, Alan Colquhoun, in an article published in *Architectural Design*, distinguished between the literal and the symbolic in the technical aspects of modern architecture. This distinction was in a sense parallel to the one drawn by Colin Rowe and Robert Slutzky, in another memorable text, when they established an absolute difference between literal transparency and phenomenal transparency in an essay written in 1956 and published in *Perspecta* in 1963.

In these two texts, each concerned with different problems—technology or transparency, both of them issues in modern architecture—the authors establish the difference between an immediate, obvious, evident signification and a signification only intelligible in terms of a mechanism of signification in which the technological or the transparent were such insofar as they expressed or manifested an intention or a purpose. To the immediacy of the literal signification they opposed the mediation of an entire linguistic system by virtue of which such typically rhetorical devices as metaphor, redundancy or eurythmics entered into action.

An example of the literal presentation of the relationship between technology and architecture in the period of transition between what Banham called the first and second machine ages can be found in the celebrated proposals of the inventor Buckminster Fuller.

This autodidact, in the tradition of Giedion's *Mechanization* takes command, hailed as a pioneer by present-day apologists for technological architecture, provides the best example of an immediate relationship between technology and architecture, if the term architecture can indeed be applied to the artifacts he produced.

By means of simplified exegeses of certain problems—urban movement, transport, flexibility, unitary control of climate, etc., etc.—Fuller created a whole repertoire of artifacts which were soon to constitute the finest imagery of recent technology.

Often with a not entirely casual application to the armaments industry, each of his inventions was a unidirectional response to a well-defined problem, by way of an effective simplification of the multiple inputs which could be derived from the problem itself.

The outcome was his houses, automobiles, compact bath systems, mobile housing units, all covered by the trade name *Dymaxion*. In all of these objects the qualities of complexity, permanence and the relationship with place were nonexistent. These were artifacts in which, as in war machines, the objective to be achieved had been deliberately simplified with the aim of presenting in the most obvious the immediate relationship between necessity and technological response.

But what might have been seen as an extension of that technico-scientific pioneering spirit exemplified by the inventions of Jules Verne, became instead the paradigm of a relationship considered to be the ultimate

expression of the modern ideal: the felicitous meeting of technology and architecture.

When, in the sixties, the Archigram group represented the development of an architecture free of inhibitions from the point of view of the incorporation of new technologies, Bucky Fuller was hailed as the guru of all the neo-avant-garde radicalisms which heralded the crying of the crisis of the Modern Movement.

Archigram enriched Fuller's schematism with the introduction to many other parameters into the invention of their projects. Probably the most important step was the fact that all of the formal repertoires employed by the group of architects gathered around the magazine of that name subscribed to a mediate conception of architectural production. These repertoires were drawn from the imagery of such state-of-the-art technologies as space rockets, deep-sea oil platforms, the motor-caravan as nomadic dwelling, the domestic appliance boom, the accelerated consumption of images produced by television. All of these ingredients were brought together in architectural proposals which, consciously "alternative" as they aimed to be, exalted mobility in counterpoint to the traditional stability of historic buildings; the colours and forms of pop culture in opposition to the repertoires and canons of conventional architecture, the multi-media message in place of the institutionalised communication inherent in the architecture of the past.

Accumulation, montage, container, change, multiplicity of impulses, tension, instantaneous duration, were some of the values put forward in the ironic and at times utopian drawings and projects of a series of architects for whom offering an alternative to the established architecture—not only the classical, by this time, but also the modern establishment—was as important as was the need to respond in this way to a social and cultural situation in which a new technical, mechanical and electronic age had irrupted throughout western civilization. Architecture, once again, was seeking to express the spirit of the time and a truly modern condition which was not to be achieved through any adherence to formal repertoires but through the perpetually renewed encounter between new technologies and architectonic artifacts.

The theorists of this renewed optimism between technology and architecture were to be found first in Britain in the circle which formed around the Independent Group, which included the Smithsons, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi and the young James Stirling and Colin St. John Wilson. From the theoretical point of view, the most outstanding figure was undoubtedly Reyner Banham, his influence extending from the midfifties throughout the sixties.

With a solid academic background in the Courtauld Institute, Banham's doctoral thesis on the architecture of the first machine age specifically offered an overview of the fiasco of the programmatic intentions of the greats of the Modern Movement in their failed attempt to establish an architecture which would respond directly to the conditions of the mechanised contemporary world.

In criticising the lack of substance in that relationship during the first machine age, he implicitly proposed that it should be the second machine age, in other words, the period in which he was writing, that would finally establish an intimate relationship between machine and architecture. The position Banham occupied was that of a call for orthodoxy, if by orthodoxy we are to understand the need to

invent the architecture of the present age as the outcome of a mechanistic civilization.

Marshall McLuhan completed this theoretical picture with the affirmation of communication through images as the new core of reality in a culture which had moved from the production of objects to the production of messages. The call to pansemiotic conversion provided, in McLuhan, the theoretical support for the production of ephemeral, instant, changing, purely communicational architectures.

In counterpoint to this perspective, theorising the possibility of a newborn architecture directly sprung from the equally new technological conditions of the time, we find the more sombre analyses of that same technological situation provided by, amongst others, the Situationists and related groups such as *Cobra* and the International Lettrist. The only point of contact between these movements and the apologists of the new technical context was their common use of mass culture as the material for their reflections. But while in the pop climate of Archigram, or later in Venturi's McLuhanism, the new situation was assessed in a fundamentally positive manner, Situationism was concerned to expose the poverty and banality of what Guy Debord called the society of the spectacle.

In the same way that, in the years between the wars, the thinking of philosophers and historians of art and architecture had sought to rationalise the uncontrolled impact of mechanisation by focussing on its positive aspects as an alternative to the fear and terror it aroused; so too in the boom years of the fifties and sixties, the years of economic miracles and the great development of the western world, there was forceful criticism of the mass urbanism of the new suburbs, of the indiscriminate consumption of objects and images, of the alienation of collective life, in the form of calls for individual liberation, for the reconstruction of private living space and for the privileged experience of situations, instant events in which, within a limited timespan, it was possible for individuals to rediscover themselves.

In Situationism, the theory of the *dérive* represented the positive valuation, not of some organised, clear and simple spatial experience, but the richness of an erratic drifting, of mobility with no predefined goal: possibilities for personal enrichment in the context of modern urban living. Another type of critique to emerge from this same situation, from what Alain Touraine has called the post-industrial society, was constituted by the growing ecology movement. In origin anti-urban and anti-technological, the ecologists directed their critical gaze at the part maudite of the affluent society, the misery of its detritus, the uncontrolled chaos of its waste products and the limitless consumption of resources and energy as harbingers of a new holocaust.

Perhaps the most immediate consequence of the ecology movement was the exploration of alternative energy sources, materials, and also architectures. However, it is beyond the scope of the present text to analyse all the consequences of the direct application of the theoretical propositions of ecologism in the architecture of the last twenty years.

What this article does seek to do is to indicate the theoretical context of light and shade which the new technological situation in the western world has provoked in certain recent architectures.

The mission which so-called high-tech architecture seems to have chosen for itself is precisely that of responding positively, with the optimism of the prophets, to the need for a reconstructed relationship between new technology and new architecture, as well as to the possibility, in certain cases, of taking up the critiques framed by Situationists or ecologists in the putting forward of clean, energy-controlled architectures which would, in short, offer comfort and happiness to the user.

It is surprising to note, time and again, that the observations made by Richard Rogers, Norman Foster or Jean Nouvel, to mention only the more famous names, express a far greater concern with demonstrating the ecological and communicative values in their work than in defending technology as an adaptation to the spirit of the modern age.

In the first place, these architects present their work as lying on the margins of that crisis which, from Habermas to Baudrillard, has been denominated post-modern. Theirs is an architecture in continuity with Gaudi, Mies, Le Corbusier and Aalto, but also, and equally easily, with Fuller and Archigram.

The innovation these architectures seek to offer is not merely in construction, that is in the application of new mechanical possibilities, but above all in communication of new mechanical possibilities, but above all in communication and management. In all the architects of this tendency the most marked emphasis is placed, on the one hand, on the effectiveness with which the new artifact explains its function, exhibits its objectives, reveals the logic of its technique. This is the triumph of communication by means of the images of an architecture of transparency and of increasing immateriality.

On the other hand, much is made of the approach to the running of the project which results in such sophisticated, such perfect artifacts. Business techniques, management techniques, interdisciplinary collaboration and the new approach to the division of labour would appear to be the key to explaining the novelty and modernity of these buildings. Ideologically, this whole conceptual apparatus results in a clearly defined rhetorical message. In a world full of conflict such as this one, in the final years of the twentieth century, these architectures present themselves, in the first place, as something obvious, evident, logical, rational and economical. What greater poignancy than that of the victory of wisely administered technique? A victory arrived at by way of paths signposted as clearly conservative: social integration, professionalism, a white-coated architecture. Here, complete felicity is consummated. All ecological imbalance seems to have disappeared, and high production and maintenance costs forgotten in favour of images of adaptation to the landscape, to people's work, to urban integration. High-tech architecture is not, on this reading, something closed in on itself, but rather the announcement of a path by which the social goals of a highly developed culture are attained through the application of the rationality of wisely utilised technologies. The result is always a rhetorical exaltation of the institutions. More specifically, of the big corporations, in whom the tremendously costly production of these great artifacts finds its staunchest allies. Much more than the public sector, or the private universe of house and home, the privileged space for high-tech

architecture is that of the great monopoly enterprises, the multi-national companies which represent the de facto powers of the most highly developed capitalist societies.

Paradoxically, what was in its origins a pioneering, avant-garde attitude has now come to constitute, in continuity with the discourse of the most felicitous modern tradition, a rhetorical exaltation of technology precisely as the road leading to personal and social pacification.

In this we see the fulfilment of the permanent vocation of technological rhetoric, in the positive sense we have proposed in the present text: the art of eloquence with which a message—here an integrating message—is framed by the creator of architectonic forms.

We are concerned here with a rhetoric which, once again, demonstrates the quality we have observed right from the origins of this aporia of the modern. A rhetoric which can be literal or mediated, an immediate translation of technological icons accumulated as a redundant call to their legitimation or an elaborated architecture in which the repertoires offered by technology are the object of a mediation in terms of rules, protocols and codifications which culminate in the construction of an elaborate system of communication through architecture.

It would not be difficult to uncover, in the most thoroughly elaborated of high-tech architectures, that of Norman Foster, a whole painstaking procedure by means of which his buildings are increasingly produced as genuinely mediate architectures.

Not exactly mediate by virtue of their use of the mass media, but rather because, between the gross datum of the state-of-the-art technology adopted and the final architectonic result, there lies an entire procedure—knowledgeable and elaborate—of typological definition, of hierarchical scale in the treatment of problems, in the recurring use of certain forms of static resolution which are as valid for

the large-scale decisions as for those concerned with details, furnishings or complementary elements.

Union, tension, lightness, provisionality, flexibility, juxtaposition of scales of intervention, overall atmosphere, continuity, transparency; these are the predominant criteria which seem to offer themselves as a metamorphosis of the Vitruvian principles of *utilitas, firmitas, venustas*. What in other architects addicted to this same continuation of the modern project never comes to more than an inarticulate stammering of mechanistic clichés has, in Foster's work, changing through time, grown in articulateness and richness of syntax.

There is nothing else in the present panorama so elaborate or so coherent with the principle of adaptation between new technologies and new architectures. What would be paradoxical, if it were not so evidently effective, is the fact that his architecture is ultimately the most refined manifestation of conservative ideology, and the most stable support of established society.

Perhaps the reason for this is to be found in the fact that his architecture stands in polar opposition to that critical pathos, to that disgruntled disagreement that runs through other currents in modernism. On the contrary, in Foster's case we are faced with the paradox that the most refined rhetoric of the world of technology presently offers us through the mediation of architecture should be precisely the most effective antidote to the fear and insecurity which unlimited technical development continues to arouse in the majority of individuals.

To assuage anxiety, as in the famous opening words of Manfredo Tafuri's book *Project and Utopia*; revolution or architecture, as Le Corbusier framed the question in 1923; this may have been from the outset the true objective of the appropriation of technology through architecture.

the essence or substance of a modern building is lacking in the new project.

Among the latter, probably the most significant is the consideration of the relationship between the city and the building, the different ways to understand the public character of the building in relation to its urban surroundings. That is, we wonder whether this two buildings, both undoubtedly modern in composition, have the same intention regarding their environmental response. Moreover, we wonder if the "modern" response is still valid.

The rationalist project (1929-1932).

Martín Fernández's work (Las Palmas de Gran Canaria 1884-1980) can be included within the important cultural movement that took place in the Canary Islands in the avant-garde years. As contributors to this movement, we can mention, among others, Oscar Domínguez, Bretón, Agustín Espinoza, Eduardo Westerdahl, Sartoris and the people of the "Gaceta del Arte" who tried, from the earlier years of the modern

movement, to establish a kind of link with cultural and artistic centers of Europe.

We mean, therefore, that our Town Council is not an isolated case. To the contrary, it can be considered among other examples of the important cultural production of those years. Miguel Martín-Fernández was the author of many other rather interesting Rationalist projects as the Orphanage "Child's House", the Psychiatric Hospital or the ICOT Housing Development, all of them realized in his office that was always open to international collaborators as R. Opper (1932-36) y R. Schneider (1933).

The site chosen for what was to be headquarters for the highest institution of the Isle's government, occupied the end of the axis connecting the historical center of Las Palmas de Gran Canaria with the old Gate of the city's Wall. It was therefore, to be aligned with the most significant buildings of the city (Cathedral, Literary Circle, Conservatoire,...). This significant site, on the city's boundary and occupying the place of the old wall was the first interesting feature of the project. The most public building of the city, as it was to be, would be erected to the back of the old town, facing the incipient new quarters of the expanding city. Moreover, it was to be designed by the same architect who was precisely planning those new districts and therefore the site's choice was not an arbitrary decision but a consciously determined feature of the project.

The Enlargement Urban Plan for the City of Las Palmas was a project that tried to articulate the different areas being erected along the large seashore in contact with the old city. To this effect, Miguel Martín-Fernández proposed a curious system of axis and tridents in which the main public buildings would be located.

The Plan had a modern hierarchical and strictly ordered arrangement and could be easily compared to other contemporary proposals as those by Eliel Saarinen and Burley Griffin for Canberra and Burnham and Bennett for Chicago or even to the geometrical sketches by Le Corbusier for his Voisin Plan or his "Contemporary Villa for 3 million inhabitants".

The coincidence of the urban Plan and the Council's project made both elements meet at the same point and, thus, the council was placed on the trident (a device proposed not only for hierarchical purposes, but also as a connection for the loose city).

As was current in those years, the proposal was that the urban space should open itself in order to make place for the public building that would be the focus displaying its emblematic character.

From this particular point of view, we can also mention the way in which the author makes use of other modern devices in order to emphasize the public character of the building, setting it back from the street's alignment, creating a sideways accessible raised platform as Mies or erecting a useless tower.

Regarding this tower, it is rather significant to notice how it does not appear in the first sketches, becoming more and more important (and higher) as design progresses, up to the point that it was even raised a story higher by the architect who directed the construction works (Eduardo Laforet) in 1938. It seems as though this hierarchical element would have gradually swallowed the whole project, with no more function than that of its own significance, its role as a sign, making of

the originally free and suggestive design a clear urban reference in relation with the mentioned trident.

Generally speaking, we can say that the building is composed of three, masterly articulated, bodies: the central one with the access, the Eastern one, attached to the adjacent building and the Western one assuming the non-orthogonal corner with the side street Pérez Galdós. There is an evident struggle between the necessary public significance of the building and the architect's attempt to assume modern forms and devices.

Our Rationalist project is clearly conceived as the focus of a urban space, the trident, and to this end it displays a series of mechanisms as the significant scaling of representative or monumental elements. In the Alejandro de la Sota's enlargement project, though, the public character of the building is rather differently handled.

The project by Alejandro de la Sota (1994)

Alejandro de la Sota's enlargement project tries to manage the contradiction between its being an annex to an old building and its intention of becoming a new valuable architectural piece. It must be, at the same time, a fragment and a unit.

The fragmentation is mainly due to the analysis of the building programme undertaken by Sota: cultural and representative functions and everyday offices are the elements of the programme directly translated into built forms. The idea of architecture employed is the purest translation of the functional diagram into a form. As in the "César Carlos Student's Residency", Sota's statement when defining his own building is: "analyze the building programme, shape it into a form and then compose it".

The old Rationalist building, which will be dedicated to representative functions, keeps its unity but becomes part of a greater order. An order accomplished by means of the assumption of a recently added element, as is the body built on the roof terrace, which will be enlarged up to the adjacent building and by raising the skylight of the central axis to make it match with the new offices' volume.

But the union of both buildings is mainly established by the use of the same formal language and completed by the cladding of the whole complex with the same material: probably a white metal sheet.

This covering of an heterogeneous group of pieces with one material make us think of Juan Navarro Baldeweg's words when he talks about his project for the "Segura River Water Mills"; he says that the different forms rising from the mills' base become a unit by means of using the same cladding for all of them in the same way as, in the images of Brancusi's studio, the diverse artistic pieces become almost one with the presence of the white dust covering them all. He says: "Brancusi has a white beard, a white coat, a white dog and all his studio is covered by a thin layer of white marble dust".

Sota makes use of subtle devices in order to achieve the independence of each part within the complex. The volume dedicated to cultural functions is detached from the adjacent building as well as from the Rationalist complex by means of a thin slice covered with glass. In order to emphasize this airy condition of nothingness, in this separate element the facade's plane is also detached from the upper

Centrality and multi-polarity Gran Canaria's Rationalist Town Council and Alejandro de la Sota's Enlargement Project.

José A. Sosa Díaz-Saavedra and María Luisa González García.

When it seems normal that someone would talk about the Endurance of the Modern Movement, it surely means that it must be with the suspicion that things have somewhat changed, that Modern statements are not anymore as valid as they used to be although they are, from time to time, revived by diverse people in different fields.

As we are also suspicious about it, we thought it could be interesting to examine the issue by means of studying the double case of Gran Canaria's Rationalist Town Council, by Miguel Martín Fernández (a project from 1929-32), and the recent Enlargement Project by Alejandro de la Sota (1994).

We have observed many lines of continuation in both projects, but also many discrepancies. There is a kind of continuity, for example, in the use of a certainly modern structure and formal arrangement, in the choice of a flexible or free plan or in the external volumetric appearance composed by articulated closed volumes. And yet, there are some particular aspects that make us think that

floor. The fissure is, therefore, continuous, and it circumscribes the white plane that seems to float over the floor and independently from the rest of the building.

This body congregates the visitors walking down Bravo Murillo St. by means of one of Sota's usual devices: weightlessness as a way to avoid chaos. The box containing the cultural building floats over a glass plane which allows the vision of the first basement including some parts of the programme as the exhibition hall.

This idea of raising the weighty volume over a lighter one was already used in the Maravillas School Gymnasium in which the brick wall seems to be supported by the basement's ventilation louvers. The idea of the suspended cube is also present in the building for the Civil Government in Tarragona. The Miesian conception based on interring the main parts of the building programme while making transparent those elements which contain the most flexible spaces is a device used by our author in his Pontevedra House in which the bedrooms, the world of sleep, are underground while the spaces dedicated to the world of ideas are raised over the rest. This raising of the elements related to the world of ideas is also present in the skull shaped bubble floating over the hall. This latter is, by the way, a somewhat strange design for Sota, perhaps more in tune with the production of other architects as the Archigram Group, Koolhaas or Foster.

In the offices building, though, independence is achieved by means of a set back in relation to the original building. This set back creates an enlargement of the Pérez Galdós St. that is used as an entrance piazza while emphasizing the role of the Rationalist tower.

The Tower that was just a representative element occupying the background of the corner becomes now an intermediate element between the old building and the enlargement while indicating the access to the interior street or communications' space of the new Council.

The new building is, therefore divided into three volumes: one dedicated to administration, another one for representative use and the cultural one which includes an auditorium, all of them intercommunicated by means of this interesting street shaped space. But there is a fourth space which is left significantly empty.

A. de la Sota's enlargement project presents, thus, a different approach to the relationship between the city's grid and the building.

The void, in the Rationalist city is conceived as a public space. The set back established in relation to the city's grid creates a platform for the access and solves the spatial conflict between the adjacent building and the crossing of streets. The public space in the contemporary city, though, tends to be absorbed within the building and, thus, an exterior void is just left without use.

The void in A. de la Sota's project is the interior street where all the inner circulations meet and is also used as a rear court from which the large party wall is visible. It is not a urban solution, it appears in the grid unexpectedly, in the place that should be occupied by a house and its only function is that of being a lung for the building.

Thus, as we have already said, the building absorbs the exterior void which becomes almost interior.

One of the main features of the contemporary city is the loss of the boundary

between the public and the private spaces in opposition to the main role of the latter in the Rationalist projects.

In our enlargement project, consistently, the public space penetrates the building creating an interior street connecting the different parts. At the same time, the building penetrates the public space by means of the suspended sunshade, the canopies and the wood flooring which is prolonged towards the street. This appropriation of the public space unifies our building with the one across the street containing the Insular Cultural Center, an institution controlled by the Council.

This is also the reason for the arrangement of the accesses to both buildings. In the building by Miguel Martín-Fernández, as we have already said, there is just one central and rather classical access, although its modern quality is represented by its being sideways.

The enlargement, though, pays much more attention to the contradiction between the classical condition of the urban environment and the open and free proposal of the new building. Sota's project has a more complex relationship with the city and this fact is mainly visible in the multiple accesses, each one designed for different purposes. This is a common feature to many contemporary buildings as the Jussieu's library or the Twentieth Century museum by Herzog and De Meuron.

The multiple accesses proposed by Sota are the result of an analysis of urban fluxes and a response to the idea of programme fragmentation. There is, on one hand, the above mentioned flux coming down Bravo Murillo St., which encounters the building through the cultural wing and comes out of it from the cafeteria towards the rear court and the Buenos Aires St.. On the other hand, the representative building, recovers the sideways access of the rationalist project located on the streets' crossing. Finally, the offices' building, set back from the street's alignment collects the pedestrians' flux coming down Pérez Galdós St.

The traditional city establishes a relationship between the monument and the urban grid which defines public and private spaces by means of an imposed hierarchy. The public building in the contemporary city becomes less of a monument and more of a current offices' building.

That is what happens with the new project for the Council.

Now, the Rationalist building has been swallowed by a global mechanism which includes cultural spaces, an auditorium and an exhibition hall. It is the common mix of uses so characteristic of latter building programmes.

The symbolic and physical connection, established by means of the suspended sunshade, with the Insular Cultural Center defines a new way to understand the city. The enlargement project, thus, can be understood as an scale model of the contemporary city where the main features are fragmentation, multiple interconnections, mixed uses, lack of definition and loss of boundaries between architecture and open space.

The Rationalist project established a relationship with the city based on its focal function, with strictly defined limits and a visible hierarchy. Alejandro de la Sota's proposal, though, presents us a contemporary project in which the relation with the city is multiple and varied, taking into account the diverse urban fluxes and vectors and assuming the loss of a strict boundary.

Social Housing Development in Vallecas

Architects: Julio Cano Lasso, Diego Cano Pintos, Gonzalo Cano Pintos, Alfonso Cano Pintos and Lucía Cano Pintos.

Collaborators: Marién Brieua, P. Pisapia

This two new pieces try to "sew" in some way the urban grid by means of filling up a rather large lot, 129 m long.

We think that, in spite of the small width of the open space defined by them, its important length and the interesting intersections of planes create a panoramic perspective which may well define a meeting point whose image will be that of a green court in which the successive steps lead us to more closed spaces.

As we want to make clear the importance of this open court for relationship and interchanging, we have placed over it the rooms which are more related to this function as living rooms and kitchens in which we have opened large windows.

The court is accessible from every vestibule which fact guarantees its continuous use.

On the other hand the image visible from the street presents a more rigorous rhythm created by means of using just one type of window which, along the 129 m of wall, changes slightly and progressively its position in order to assume the street's pitch.

The upper floor with its manifest roof defines the cadence of the skyline cut in a series of steps, achieving a kind of rhythmic continuity.

The parking floor is composed of slightly pitched slabs (4%) connected by means of

14% ramps. In this way, it becomes almost a continuous plane parallel to the adjacent Monte Urgull street, avoiding excessive floor heights.

The concrete structural design tries to eliminate the highest possible number of supports in order to achieve a most unobstructed parking lot.

An, regarding the houses, we want to point out that all of them are located around a series of communal spaces which are sufficiently generous to be perceived as an extension of the different apartment's living rooms. In this way, we eliminate the inner corridor which in any case should be minimum in flats with an officially limited area.

With this communal circulation space located by the living rooms and adjacent kitchens, we are trying to built what the Modern Movement understood by "a continuous space", that can be as much transparent and permeable as the user may want.

The bedrooms are also opened to this communal space but by means of the "filters" which are used as storage. In this way we indicate the more intimate quality of these pieces.

The bathrooms are placed in a central position.

The building's corners are rather simple in form and the houses placed in them, fairly similar to the rest.

The development includes 97 flats of which 4 with 4 bedrooms, 42 with 3, 43 with 2 and 8 with a single bedroom.

The total areas and those of the different pieces comply with the vPOEMv Regulations.

Industrial building at Alcalá St., 506

Architects: Julio Cano Lasso, Diego Cano Pintos, Gonzalo Cano Pintos, Alfonso Cano Pintos and Lucía Cano Pintos.

Building technician: Francisco Jiménez-Ontiveros Solís.

Our building is located in the old Avenida de Aragón, just by the margins of an industrial area that, after being absorbed by the city, is beginning to change its appearance thanks to the erection of quality buildings.

The site was a rectangle 80 m long (aligned with Alcalá St.) and 25 m wide. It would be used for light industry facilities and it had to envision the possibility of having three different lodgers at the same time what meant that we had to make a careful study of the security systems to maintain the possibility of independent use.

The building was designed as a large container that would take most advantage of the officially allowed building area above and below ground level. It has a total area of 12000 square meters with 6800 square meters above ground level divided into five floors (1360 square meters each). Basement area, divided into three levels (or six half levels), is used as a car park with room for 200 vehicles. This aims at improving the quality of the area where there is an endemic lack of parking space.

The industrial character of our building is

clearly expressed by its facades. The rear one presents a concentration of volumetric elements belonging to the industry world as the two solid towers which contain the elevators, the emergency stairs conceived as light and transparent elements built with a laminated steel frame and metallic mesh and the six powerful stainless steel chimneys with a diameter of 1.70 meters.

The 80 m. long facade over Alcalá St. has a more prismatic and serene appearance as it fits its urban character. A concrete plinth, interrupted at some points to allow the exhibition of items in showcases, supports a white painted metal sheet facade with horizontal glazing stripes which include openings in a pattern in which the proportion fixed glass/window is 2/1. The different levels are organized as free plans with just a central core which includes the elevators and shared facilities.

Its structure is reinforced concrete with two way concrete slab floors designed to bear a 1500 Kg/m² dead load.

Materials have been chosen because of their adequate strength and sobriety, according to the use they are intended for.

We have carefully studied all the building's details using the aesthetic values of industrial language, with its diaphanous and luminous spaces.

Town Hall at Torremolinos (Málaga)

Salvador Moreno Peralta y Javier Boned Purkiss

Architects: Salvador Moreno Peralta and Javier Boned Purkiss

Project date: June 1992

Finishing date: June 1994

We have designed a building with the intention of making a kind of monument-machine, an architectural object that will improve the institutional functioning of such a peculiar borough, so determined by tourism. Our bet was clearly on volumetric and plastic appearance, we tried to recover some particular features of "modern" architecture that, unfortunately, seem to have been rather forgotten in spite of the fact that they were responsible for the architectural enthusiasm showed at the beginning of the century.

On the other hand, we have also taken into account an architectural tradition definitely, though maybe unconsciously, present in the people of Torremolinos' minds. The context for this operation was, certainly, exceptional both because of its urban character and particularly because of the special inter-communicative and

future bound nature of our city.

Economic restrictions, always present in this kind of operation, have been surmounted by means of using space and color as main designing elements. Materials not usually identified with any concept of luxury can, nevertheless, attain architectural dignity, as in the case here introduced.

We want to state that we, obviously, expected the hostile commentaries bred by an inevitable cultural and perceptive inertia, as they always occur when a public building with a strong social character is designed with a purposefully architectural (inescapably polemic) intention, until its consumers/users come to accept it. It seems though that, after a period of habituation, of assuming "their" Town Hall, they are prepared to discover and understand its mysteries, its color and geometry. Our success will, obviously, depend on their capacity to enjoy spatiotemporal experiences.

An architectural, designing effort has been made; the public answer to that effort will just be known after a long time.

The Guggenheim Museum Addition

Architects: Gwathmey Siegel & Associates

Partners: Charles Gwathmey and Robert Siegel,

Associate in Charge: Jacob Alspector

Project Architect: Pierre Cantacuzene

The original design was an attempt to establish an architectural dialogue through juxtaposition and a reinterpretation of precedents. The cantilever "object" was consciously establishing a new "tri-partite" composition. It appeared to a number of people, to be an aggressive and unsympathetic resolution to the original Frank Lloyd Wright structure.

In our reevaluation, partially as a result of criticism from architects, historians and preservationists, and partially as a result of the absolute necessity for the Museum's expansion, we have dealt with two strategic issues, program and redesign: they are integral and interrelated.

The revised design refers directly to both the original Frank Lloyd Wright proposed Annex of 1949-1952 and the William Wesley Peters' existing annex which was originally designed as a ten story structure. History and precedence were regarded as primary.

The Wright design for the Annex was intended to present a background facade, thus integrating the objectness of the original structure into the context of the Manhattan grid in general and into the neighborhood specifically. The abstract, orthogonally gridded concrete and glass curtain wall was rendered as a referential plane in counterpoint to the organic, curvilinear forms of the original Museum.

It is critical to note that: 1. the dimensions of the Frank Lloyd Wright proposed facade were derived from the four and eight foot grid of the

original structure; 2. the site was the same as that occupied by the present annex; 3. the proposed building intersected the large rotunda and was integrated into the exiting southeast fire stair; 4. Peters' annex is wider (east-west) than the Wright design by 10 feet (35 feet vs. 25 feet) but equal in length (100 feet) and proposed height (133 feet); 5. the existing Annex facade is rendered in precast concrete, eight foot, recessed faceted octagonal panels, a reinterpretation of the Wright eight foot square grid, yet interpretive abstract and planar; 6. the foundations and the columns of the existing Annex were designed and constructed to accommodate a vertical, six story expansion.

The entire original structure, through the fourth floor of the small rotunda, as well as the existing Annex, will be devoted to permanent exhibition space with the exception of the restaurant which will be relocated at the upper level of the small rotunda, affording overviews of the vertical volume while accessing the existing terrace with views of the park.

New construction begins at the fifth floor, adjacent to the roof of the small rotunda structure. At this point, the existing annex columns will be extended vertically to accommodate the addition. The new fifth floor will house permanent exhibition space which accesses a new roof sculpture terrace. It is from this terrace, that one will perceive the forms of the dynamic Wright structure in a unique manner, being directly and simultaneously engaged with sculpture by sculptors and sculpture by sculptors and sculpture by the architect.

By reducing the total mass, both in area and in height, art storage was, in the end, the most logical function for off site consideration

as well as leaving the archives and library in their present off site location. However, in the new design, the permanent exhibition space being the primary programmatic need, was actually increased by another 1,450 square feet, making a total area for permanent exhibition space of 15,900 square feet compared to the existing 7,900 square feet.

The proposed addition is primarily solid with the major material being limestone, chosen for its immediate and historical contextual references to Fifth Avenue and adjacent neighborhood buildings as well as its sympathetic neutrality and color. The West (Fifth Avenue) facade is rendered as an eight foot tartan grid of cut limestone, forming two foot and six foot square modules. The grid reinforces the sense of plane and background while reinforcing the objectness of the original structure in relation to this abstract, integral and precedent generative facade.

The four recessed, two foot high horizontal windows exist at the office levels only, and reveal the existing Annex columns on their three foot spacing, while referencing the deep cuts of the large rotunda's spiraling skylights. The overall window composition is also a square, thus reiterating the facade geometry and its matrix.

The 89th Street (North) facade, as well as the East and South Facades are horizontally inscribed limestone panels, with the vertical cut joints proposed on the West facade eliminated, to both respond to the street scale and the formal organization of the proposed scheme. The major window areas at the staff floors (eighth, ninth and tenth) are rendered in a two

foot grid, and the stair fenestration is rendered in one foot square glass block. Under the center zone, on 89th Street are the service alley and the staff entrance.

In summary the expanded permanent exhibition space, which would include the heretofore inaccessible seventh level ramp of the large rotunda, would make it possible, for the first time, to offer a sequential and chronologically comprehensive view of the collection, in a continuously integrated and accessible series of exhibition spaces within the original structure, the existing annex and the new addition. The public, for the first time, would experience the entire interior of the Frank Lloyd Wright monument and also experience new and revealing views of the building and the park from the proposed new sculpture roof terrace at the fifth floor. This important new space is pertinently referential and adds a new "sense of place" to the original structure.

Finally, the new proposed addition, addresses the context of 89th Street and the general neighborhood fabric, in both scale and materiality, while allowing a positive yet subtle mediation and transition to the original structure. The West facade, articulated as an edge on 89th Street becomes the neutral gridded plane of Fifth Avenue, presenting the original building as both a object in space, with its primary and overall image intact, while also for the first time, giving it a background of intentional and contextual response.

Note: The new design is 29 feet lower, 15 feet narrower, and 5,750 square feet smaller in area than the original scheme (23,250 vs. 29,000 square feet).

Tate St. Ives

Architects: Eldred Evans y David Shalev

Finishing date: 1993

St. James is a small coastal town in Cornwall in the south-westernmost corner of England, six hours by train from London. It has glorious beaches and a fishing harbour where twice daily the Atlantic retreats leaving the boats grounded; and the sea and the magical light have long since attracted artist such as Ben Nicholson, Naom Gabo, Patrick Heron and Victor Pasmore to settle there.

So it seemed logical that eventually an art gallery should be created to house their distinctive work. London's Tate Gallery, which had already produced an offspring in Liverpool's deserted Dockland, now undertook to run the new gallery known as Tate St. Ives. The architects Eldred Evans and David Shalev, who spend much time in the area and had earlier built greatly admired law courts in the County, won the commission for the new work. The site offered was that of a former gas holder hemmed in by small houses facing Porthmeor Beach.

The different change of scale from domestic to civic has been sensitively handled. Connecting the building to the street is a circular loggia intended for public events and welcoming exploration of the galleries above. From here visitors pass through a vestibule dominated by a huge coloured glass windows specially

designed by Patrick Heron, though a Rotunda up a winding staircase festooned with a Terry Frost painted hanging, to the main gallery floor, five top-lit galleries encircling a hidden courtyard. The first long low gallery opens into the breathtaking double-height space that forms the upper part of the loggia, with views of land and sea forming a back-drop to sculpture by such as Gabo and Hepworth, and ceramics by Bernard Leach. Access from here is to the other galleries, gradually increasing in height, culminating in the double-height staircase hall from which you ascend to the coffee-shop and roof terrace and more views of beach and sea.

Because of the slope of the site, the building reads from three sides only (the rear elevation forming a retaining wall). It is constructed of concrete and masonry frame, finished in white marble dash render for the walls, with painted pre-cast concrete cills, lintels and cornices, and reconstructed stone pavings. Windows are in painted timber and are feversible for cleaning. The exterior follows the vocabulary of the town - shite walls, grey slate roofs, and small windows.

Inside, floors are finished in rubber in Galleries 1,3,4 and 5, and rustic slate in Gallery 2 and intermediate spaces. Walls are white painted board. Ceilings are moulded woodwork, and house air-conditioning and lighting.

The building was officially opened in May 1993 by the Prince of Wales and has since proved a Mecca for thousands of art lovers.

Mónica Pidgeon

The "Europa" Movie Theater

M.A. Baldellou

Architects: Luis Gutiérrez Soto
Project date: May 1928

The "Europa" movie theater was designed by Luis Gutiérrez Soto in 1928 and built in Bravo Murillo St., No. 160, Madrid. Considered altogether with his abundant production, it might be seen as a decisive step taken towards Expressionism without deserting his somewhat eclectic Rationalism. It was designed just two years before the Callao Movie Theater and other two after the Barceló one and it can be seen as a turning point in his pre-war career. Analyzed as a work of the so called "1925 generation" (Gutiérrez Soto surly belongs to it as he graduated in 1923) it appears as somewhat marginal from an ideological point of view but essential in the sense that it assumes all the contradictions of this generation. Its author, educated in the eclectic tradition of monumental classicism, also influenced by regionalism, assumed the rationalist movement with facility as a new component of his general eclecticism. It was the innovative character of the Art Decó, recently imported from the 1925 Paris Exhibition, what made him choose it for the Callao Movie Theater while, for the same reason, the Europa building tended towards expressionism.

The first Rationalist works in Spain were designed around 1927 ("Porto Pi" Gas Station, Goya's Corner, Marquis of Villora House). That means that the Europa Movie Theater (1928), was a rather early and surprisingly distinct contribution; a contemporary work to the Vilaró House in Illescas and even previous to the Aizpurua and Labayen's Nautical Club at San Sebastián and Feduchi and Eced's Capitol Movie Theater.

It is curious to notice how the project was not really appraised as a valuable work in its time, its fame somewhat darkened by the success of another work by the same author, the Barceló Movie Theater. It was not published by the architectural magazines up to 1971 when I wrote an article on Gutiérrez Soto which appeared in "Hogar y Arquitectura". The authors of the "Complete Works", published by the C.O.A.M. in 1978, deplored that there would be no plans of the building in the architect's archive (then already deceased).

But, if it was not properly valued in its own

time, neither it was afterwards by specialized critics who did not pay much attention to Gutiérrez Soto's Rationalist epoch, probably because they centered too much on his posterior autarchic period and related him too much to his ideological position so disapproved of by the "intelligentsia". During the seventies Gutiérrez Soto's reputation was somewhat revived: monographic issues on our author were published by architectural magazines (Carlos Flores "Hogar y Arquitectura" in 1971 and Juan Daniel Fullaondo's "Nueva Forma" in 1972) and the C.O.A.M. produced the above mentioned "Complete works" (1978).

Our own interest in this building is provoked by its early assumption of European Expressionism and the characteristic freedom with which it incorporates elements of diverse origin.

It might be considered a surprisingly progressive work as compared with the Callao Movie Theater. According to Fdz. Muñoz it is the very building type what changes from one to the other. Although the inner spaces are simply juxtaposed (access, vestibule, hall), they are perceived altogether as a unit thanks to the curved parapet which becomes broader and broader towards the screen.

This piece is the leit-motiv of the building; it also appears on the facade, articulating a rear attic plane with the front and giving a somewhat horizontal image to a logically vertical element as it is the corner which is separated from the street's alignment in its short side. Gutiérrez Soto's ability in the use of compositive elements is equal to his capacity of assuming Expressionist or Art Decó ornament within an unmistakable Rationalist mode. A device, that of using extraneous elements, use by the author to show his own personality. The building's magnificent interior and its powerful and dramatic exterior, now dangerously abandoned, are not just a chief work but also a surprisingly early example of pioneering Spanish Rationalism.

The documentation here published, previously unreleased, has been found in the "Archivo de Villa" (ASA: 26/394/6 and 26/395/22) and it was gathered by the C.O.A.M.'s Historical Archive. The plans were presented to the Town Hall for the obtention of the building permission the 28th of may, 1928.

1978. And, finally, in 1991, I came to gather in Seville professors Calabi, Concina, Morachiello, Morresi and Tafuri, for a conference series on Renaissance Venice, who summed up the last one of the Research Teams organized by the Department of History of Architecture from the Architectural University Institute of Venice. It is not much, but all these facts are the sign of a sincere attraction towards the scholar life of the Historian Tafuri, which will remain as an example of vitality and intellectual readiness.

I do not consider myself capable of offering you the echo of his thoughts or the flavour of his findings. Moreover, probably this is not the place for academic dissertations and I am not the best person to undertake such a labor. But do not think my attitude as dictated by Epicurus' words quoted by Erasmus in his Praise of Folly. Epicurus said: "he would rather be considered inept and illiterate than wise and peevis". It is rather that I would like to follow Manfredo's advise in the last letter he sent me: "bisogna essere stoici ed epicurei insieme" ("it is necessary to be stoic and epicurean at the same time").

This is the way to overcome Erasmus' merciless mockery of stoic writers: those "who live constantly tortured: adding, modifying, suppressing, replacing, redoing, clarifying, showing their texts to their friends, improving them during nine years and are never satisfied". But we will neither join those who praise Morism as expressed by "that one would be the happiest who would say more incongruities".

Tafuri's Folly, half stoic, half epicurean, is rather that of Erasmus, More or our Benito Arias Montano. Last Sunday, I went to his Alajar Peak to encounter his tension and calmness, Flanders and Alajar, studying and writing, Philip the Second and landscape, his way of Morism that can teach us some things about happiness. Happy was Manfredo who was always involved in "lavoro con gioia e maggiore impegno" ("work with pleasure and increasing interest"). In one of his fruitful interviews, published by Mercedes Daguerre and Giulio Lupo in the Buenos Aires' magazine, *Materiales* (5, March, 1985), he talked about an autobiographic episode, when he began in Rome his studies on History of Architecture. He says: "I joined the Faculty of Architecture in the 1953-54 course and I had two textbooks: Bruno Zevi's "History of Modern Architecture", published in 1950, and Giulio Carlo Argan's "Gropius and the Bauhaus", published in 1951, which I consider an answer to Zevi's book. I think they are both great historical texts, admirable historical constructions which share a common characteristic, their complete lack of philological analysis... Argan quotes many paragraphs, what makes him appear as very scientific. It took me some time to realize that he quoted Gropius putting some lines from a 1919 text together with some from 1930, and then a bit from 1923 etc..., as if there was no evolution in Gropius' thought".

I would like this reference to young Manfredo Tafuri to introduce my following discourse. Because it is the evolution of his work, that is, his life, what I would like to point out as an outstanding witness to the second half of this century. I will not attempt, though, to disentangle such a rich legacy (those who would dare to, will surly have a lot of work). I will just try, taking advantage of this session's brevity, to make a brief account of what he taught me, of what I should have learnt, that is, if I had had the proper disposition.

I began very early to read Tafuri's works. Just when I was a student with an acknowledged interest in history. I read his first texts about

urban planning in Helsinki and city and territory, made in cooperation with Giorgio Piccinato, and then his "tesi di laurea" on Ludovico Quaroni (1964), his first book and the second one on Japanese architecture, translated in 1968 and published together with his commentaries on Amiens' cathedral (1966). They brought us a sense of inquisitiveness that was completely new in Spain. In 1966 a new interesting book appeared, "L'architettura del manierismo nel cinquecento europeo" (Mannerist Architecture in 16th century Europe), a work influenced by the interest in Mannerism showed by historians and other thinkers in all those years. Past and present were always the object of Tafuri's thoughts. The ISAUR Quaderni already showed this concern about philological analysis of authors as Borromini (1965); in 1969, moreover, he published his "Jacopo Sansovino e l'architettura del 500 a Venezia", his link with Venice became stronger. In this same year he developed what had been an entry (Rinascimento) of the *Dizionario di Architettura* into a separate volume called "L'architettura dell'Umanesimo".

It was with some texts from those days, articles published between 1967 and 1973, that we made the book published in Seville: "Rhetoric and Experimentalism", essays on 16th and 17th century architecture. Rhetoric as general art of communication, scientific method to built any kind of discourse or discipline; experimentalism as self-critical method for artistic communication, as research about the limits imposed on what we consider linguistic expression.

His interpretations then were still influenced by many concerns and external stimuli. His attraction to practice, engendered somehow a theoretical distress. This unsatisfactory situation was taken as a challenge. The entire History had to be reinterpreted.

His new book, "Theories and History of Architecture", written in 1964 and published in 1968, became the starting point for a new attitude. He pointed it out in an interview with François Véry (1976): "one must create oneself in certain moments of life"; he was then somewhat lost, uprooted, "denied" by the Italian University, swinging from Milan to Palermo. Theories and History was an intent to offer a historically based answer to architects in search of a guide or programme. I read and read again that book in 1971 and 1972 (the year of the Spanish version), and I wrote a long analysis of it for the "Hogar y Arquitectura" magazine (1973). It would be later on, in 1981 (*Architectural Design*, 6/7), when Tomás Llorens would write a more conscious critic on Tafuri's work in those decisive years, inviting us to examine the book as a palimpsest.

"Theories and History" is a specially biographical book. It is a book written for the author himself. Furious against most of the texts he read, he just stated his unhappy discoveries were he could, in void spaces of a labyrinth which would become "Theories and History". A book that he himself would acknowledge as a turning point in his career. From then on, it would be necessary to face important specific studies. And that was purpose of the book "Via Giulia" (1973).

But this schizophrenic dimension of the historian's labor had not been overcome but just surpassed by reality. Tafuri could not surrender to a unique way of historiographic progress (that somewhat insane but astute obsession for what was specific). Theories and History would also be the base for another radical attitude (an also insane and somewhat childish flair for extremism). Its manifest would be the article "Per una critica dell'ideologia architettonica", published in *Contropiano* magazine in 1969

Me-moriae Enconmum

LECTURES' SERIES "PER A MANFREDO TAFURI"

Víctor Pérez Escolano

"Good-bye, bright More, may you zealously defend your Morism". (Erasmus, The Praise of Folly, 1508).

"People consider mistakes a shame; but it is worse not to err. They are wrong, therefore, those who think that man's happiness lies in things. It rather depends on what their opinion is about them" (Ibidem, p.89).

To pay a tribute to Manfredo Tafuri, we have gather here summoned by the Architect's College of Catalonia and Barcelona's Beaux Arts Circle. I would like, hence, first of all to acknowledge both institutions for their invitation to participate in these sessions. I pray you not to expect from my discourse more than a humble token of my

admiration and esteem for an extraordinary intellectual personality, my friend for more than twenty years, with whom I established a somewhat intermittent but never broken relationship, of which some well known episodes, very dear to me, have probably induced the organizers of these sessions to invite me. I am talking about the time, in 1974, when I invited him to the Architecture School of Seville to give a lecture course on the expansion of Renaissance Architecture. I obtained from his generosity the publication of a collection of essays (hitherto unpublished in Italy) about the architecture of the 16th and 17th centuries. I also translated his "Rhetoric and Experimentalism" and "Humanism's Architecture", both issued in

(translated into Spanish three years later and published in the collective volume "De la Vanguardia a la Metropoli. Critica radical a la Arquitectura"). This same article, with some additions (just those admitted by the publishing format, according to Tafuri), became, in 1973, a brief but powerful book, "Progetto e Utopia". A book which included some verifications and analysis of specific facts and circumstances by means of ideological critic. This method, firstly embraced by him in the previous decade, would be the basic argument of another book, made in collaboration with Dal Co, a more meditated and ambitious project that was to be published in 1973 under the name of "Architettura Contemporanea" (Spanish Edition 1978).

This was an example of global analysis of the whole cycle of modern architecture and was the first one among a series of studies elaborated by his Venetian circle. It also belonged to the contemporary current of heterodox marxist studies, among others those of Asor Rosa, editor in chief of the *Contrapiano* magazine. It was a time of critical confrontation with the great myths of "progressive" architecture. He faced it together with his first Venetian disciple, Francesco Dal Co, who wrote youthful and brilliant articles applying the critical analysis of ideology to different avant-garde movements (Bauhaus and Soviet Union). The contribution of a new member of the circle, Massimo Cacciari would orientate the inquiry towards concepts as class composition and development of the capital. More studies on artistic avant-garde movements would be undertaken and the method of ideological critic would give birth to a collective work, "Socialismo, città, architettura. USSR 1817-1937" (1971).

Afterwards, they tried to transcend this kind of orientation by analyzing the role of professionals in the processes of development of capital. This new attempt made Tafuri's team study the inter-war period in the most advanced societies of the time: Germany and United States.

All these are examples of the educational system developed by the IUAV's Department of History. It is also interesting to mention the titles of some of Tafuri's lecture courses in the central years of the seventies decade: "Storia dell'ideologia antiurbana" (1972-73) (History of anti-urban ideology), "Struttura e architettura della città terziaria in America 1850-1973" (1973-74) (Structure and architecture of American Tertiary city 1850-1973), "Lo sviluppo urbano negli Stati Uniti (1780-1974) e il problema dell'housing (1974-75) (Urban development in U.S.A. and the housing problem), "Il grattacielo e la struttura della città terziaria in America e in Europa 1857-1975 (1976-77) (The Skyscraper and the structure of the Tertiary city in America and Europe). The book "La città americana della guerra civile al New Deal" (1973) (American cities from the Civil War to the New Deal), written by the team Ciucci, Dal Co, Manieri Elia and Tafuri, would be the most significant fruit of this system.

After all these collective works on contemporary architecture, the ideological critic seemed to be spent and Tafuri began to work in another fashion. The fact that Franco Rella had joined the Venetian Department of Artistic Literature was possibly one of the factors for this change. A new concept appeared

in scholar circles that would be very useful in the seventies, the concept of "transgression" assumed as the "century's cardinal institution", invading everyday life as the avant-garde invaded the very institutions it tried to defeat or replace. This new concept would be the leit-motif of a series of essays published by Tafuri between 1971 and 1977 and which would be gathered in

1980 in the book "The sphere and the labyrinth. Avant-garde and Piranesi's architecture in the seventies". What was the actual mission Tafuri intended for this new book? Just confront the post-modern "myth", a real "culture of simulation" that was, in those days, being strongly promoted by its powerful supporters and which was magnificently celebrated in the architectural section of the Venice's Biennale entitled "La presenza del Passato" (The past's presence).

One of the most brilliant interviews held by Tafuri was the one published by Antonino Terranova in the Roman University magazine "Rassegna di architettura e urbanistica" (No. 54, december 1982), with the heading "Alcuni temi e problemi tra progetto e storia" (Some themes and problems related to project and history). This interview was precisely held in the period of Post-modern enthusiasm in the Venetian Biennial. In it, Tafuri called the "Mostra" a "political act with a perfect Piacentinian style" and, in his attack to that supposed relationship between architect and history, he came to produce brief but sagacious comments on Alberti and Palladio.

History cannot just be an instrument for nostalgia, it is rather a complex labor whose end Tafuri describes in a masterly way. The historian's labor can be divided into two moments: first of all, he must "force" historical material and then try to "build" with its fragments a new assemble while being conscious of its provisional quality.

Tafuri, with his censure directed to the architects tried to confront what he called, at the beginning of the eighties, "an specific History of techniques".

This was a period of transition in which he got past the general history of structural production relations and began to work in describing the processes responsible for specific traits of poetical expression. He expressed himself in these terms in his 1975 article "Architecture and Historiography: a methodic proposal".

Other works as "Il dispositivo Foucault" (The Foucault's device) or "Le macchine Imperfette" (The imperfect machines) (both 1977), centered on the 19th century were the outcome of his labor in the so called (under the influence of the Dean Aymonino) Department of Critical and Historical Analysis, of which Georges Teyssot was to become a central figure.

During the eighties, this department became again of History of Architecture and Tafuri tried, but did not succeed in, to unify in it all the subjects related to History within the University of Venice. He could have torn apart even the name of architecture from the department's title. He just wanted to educate historians.

What was this all about? Tafuri himself has admitted that the university atmosphere has become more academic. It is not anymore the political center it was in the period between 1968 and 77. This changes in the structure should result in changes in the disciplines.

The French magazine *Annales* and its circle (Febvre, Bloch, Le Goff, Braudel) is seen as paradigmatic of modern historiography even though some of their assumptions, as the static notion of historical structure, may be arguable. We must neither forget the inductive capacity of Carlo Ginzburg's method.

Tafuri was in those days (1980-83) enthusiastic (he would be soon frustrated) about his working in collaboration with Antonio Foscari, with whom he was investigating Venetian Humanism. They published together "L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nell Venezia del 500" (1983) (Harmony and

conflict. The Church of San Francesco della Vigna in 16th century Venice) in the collection *Microstorie* of Einaudi Press (precisely initiated by Ginzburg's "Il formaggio e i vermi" (The cheese and the worms)). This publication in a historical collection not specifically architectural was rather satisfactory for Tafuri.

During the 1983 academic year, Tafuri Post-graduate courses were dedicated to 15th and 16th century Venice, the period of the so called "Renovatio Urbis". He also lectured on "Classical Myth and Mythology" and "The garden as a historical labyrinth".

An then, what happened with contemporary architecture? Tafuri was rather clear in the interview he held with Daguerre and Lupo: "We have finally understood that it is very difficult to become a thorough historian by starting with contemporary matters".

In 1982, Manfredi Tafuri, after a tiresome effort, finished his contribution to Federico Zeri's "Storia dell'arte italiana" (volume VII, II Novecento). In 1986, he made a new effort, and revised it for separate publication in Einaudi Press, his favorite publisher. This new edition, under the name "Storia dell'architettura italiana 1944-1985", included a final chapter called "La soglia e il problema" (The threshold and the problem). It is not a matter here of stating once again the announced death of architecture. He just concludes somewhat peevishly: "we cannot be sure about the future of what today just seems to indicate the possibility of new alliances".

Disenchantment is obviously present. In 1980, on the occasion of the exhibition "Das Rote Wien" (Red Vienna), he recovered some of his previous themes. The final sentence of the text, quoted from the novel "February street" (the date of the workers rebellion in 1934), by Anna Seghers, is not accidental: "Nothing is now as it was. Karl Marx Hof is not ruined, it has succeeded. But our faith in the Party... that is destroyed".

At the beginning of his "Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti" (1992) (A research on the Renaissance. Principles, cities, architects), Tafuri recovers one of his favorite themes: "our architectural culture, just thinking on itself, has created a sense of guilt which it must overcome". A situation in which the possible getaways are based on the problems' oblivion.

Tafuri's abandonment of contemporary architecture as a matter of research in later years must not be interpreted as an abdication. In 1991 he was very clear: "I think that it is very difficult to assume a historical view of ancient matters if one has not learnt to live in the present and appreciate the processes in which values become changed". Or: "The significance of the old buildings will hardly be understood if the cities are not modern cities". But he also states his concerns: "It is essential for contemporary architecture to be admired not just by architects". And Venice is the paradigm of the troublesome situation: "Without the experience of contemporary issues, history becomes uncommunicative or just a personal fancy". His Departmental labor becomes more and more involved with Venice in these later years: Palladio e Venezia (1982), *Renovatio Urbis* (1984), *Venezia e il Rinascimento* (1985), among other books and innumerable articles, his or Concina's, Calabi's, Morachiello's, Morresis' ... "An image for the men of the future", in Nietzsche's words. The election of Cacciari as Mayor of the city during the later Italian political crisis is not the lesser outcome of all this efforts.

Tafuri's prologues to his historical books relating past times are always full of

considerations about the present. In *Ricerca del Rinascimento*, the last one of his great books, Tafuri maintains this attitude. As he has almost completely abandoned contemporary matters as an object of study and embraced history and memory, he has felt committed to defend both from recent attacks: "the desertion of historical roots (as attributed to the avant-garde or a mythical "modern movement") can be cured by means of a "therapy of remembrance". Seldmayr's thoughts (based on the "loss of center" and "light's death") are, thus, pathetically revived. Seldmayr, Benjamin ("the loss of the aura"), Klein ("reference's agony"). Loss, death, agony...dramatic expression of the reference's fracture, the split between beauty and truth.

But Tafuri, from his renaissance watchtower is firm and resolute: it must be admitted that the nostalgia of the basis persists over the ages, figures and counterfigures of 20th century architecture. Meditations on the "new ways" in the 15th and 16th centuries prevail over the present "catastrophic spirit". His attitude as historian is now again that of previous years: "the "weak power" of analysis is considered just an instant within a general attitude that will leave unresolved the problems of the past, disturbing somewhat the present". Modern architecture is neglected and the historian is alive.

"Therapy of Remembrance". This concept is probably more clear in another interview, one of the last ones, held with Chiara Baglione and Bruno Predetti and published by Casabella in 1991. Its heading, "Storia, conservazione, restauro" (History, preservation, restoration). It shows us Tafuri's view on this serious issues. Preservation would be a matter of history, while restoration can be left to architecture. When a society takes a decision over a monument's value, it is not possible to think about its transformation or refurbishment. It cannot be accepted that the architect should supply with any personal view, nor any other institution, public or private decide over the object's destiny. Tafuri detaches himself from any concept of traumatic restoration. His Department, now clearly entitled "History of Architecture", will be dedicated to educate curators, new professionals whose mentor will not see at work.

We have to regret his death, so young, so lucid, knowing and prolific yet, not just because of the sorrow caused by his absence, the loss of his presence, but because it means that we will have no more of his contributions, so abundant, rich, rigorous and strict. His work in progress is now interrupted. This was the omen: the death of an excellent man and dear friend, the end of the fruit of his wisdom.

This words do want to be a tribute, a panegyric dedicated to an immoderate attitude, the intellectual's labor. I want to celebrate, thus, Tafuri's memory. In "The Praise of Folly", Erasmus includes his "Moriae Encomium, Stultiae Laus", a letter to More which I have quoted at the beginning of this, my humble discourse. It was not my intention to make a mournful elegy. Neither it was to spend this brief time expounding erudite thoughts. Perhaps I have mentioned too many books, articles and declarations which are surly above my capacity. I just wanted to offer you some light about my discovering of Professor Tafuri's life and work. He always knew, by means of his powerful insight and subtle discernment, all along his complex career, how to unveil for us the architectural universe. A continuous exercise of wisdom. This was his Morism.

Thank you.

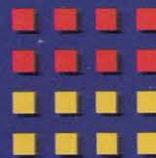
Valencia (Spain) 7-11 marzo 1995

CEVISAMA '95

EXCO

Salón Tecnológico
de la Construcción
Concurso Internacional
de Diseño Industrial e
Innovación Tecnológica

13º Salón Internacional de Cerámica,
Vidrio, Piedras Naturales, Recubrimientos
para la Construcción, Saneamiento,
Grifería, Materias Primas y Maquinaria.



MÉTODO EXCO ASOCIADOS

Si desea recibir mayor
información, rellene este cupón
con sus datos, y envíelo a
CEVISAMA Apda. Correos, 476
46080 Valencia.
o al Fax: (96) 386 11 55

Nombre	Empresa
Domicilio	C.P.
Ciudad	Provincia

Arquit.

FIRA D
VALENCIA
PRIMERA CLAS
EN FERIAS
FIRST CLASS
TRADE FAIR

INFORMACIÓN: FERIA INTERNACIONAL INTERNACIONAL DE VALÈNCIA (P.O. Box) 476 • E 46080 Valencia
Avda. de las Ferias s/n • E-46036 Benimamet (Valencia) Apdo. (P.O. Box) 476 • E 46080 Valencia
Tel.: 34 (9) 6 - 386 11 00 / Fax 34 (9) 6 - 363 61 11 - 364 40 64 • Tlx: 624335 FERIA E
Telégrafo (cable): FERIAARIO / Código IBERTEX (code): COCINIV#

GENERALITAT
VALENCIANA
CONSELLERIA D'INDUSTRIA
COMERC I TURISME

Ministerio de
Comercio y Turismo

ICEX
Instituto Español
de Comercio Exterior

REN
IBERIA

MIEMBRO DE LA UNIÓN
DE FERIAS INTERNACIONALES

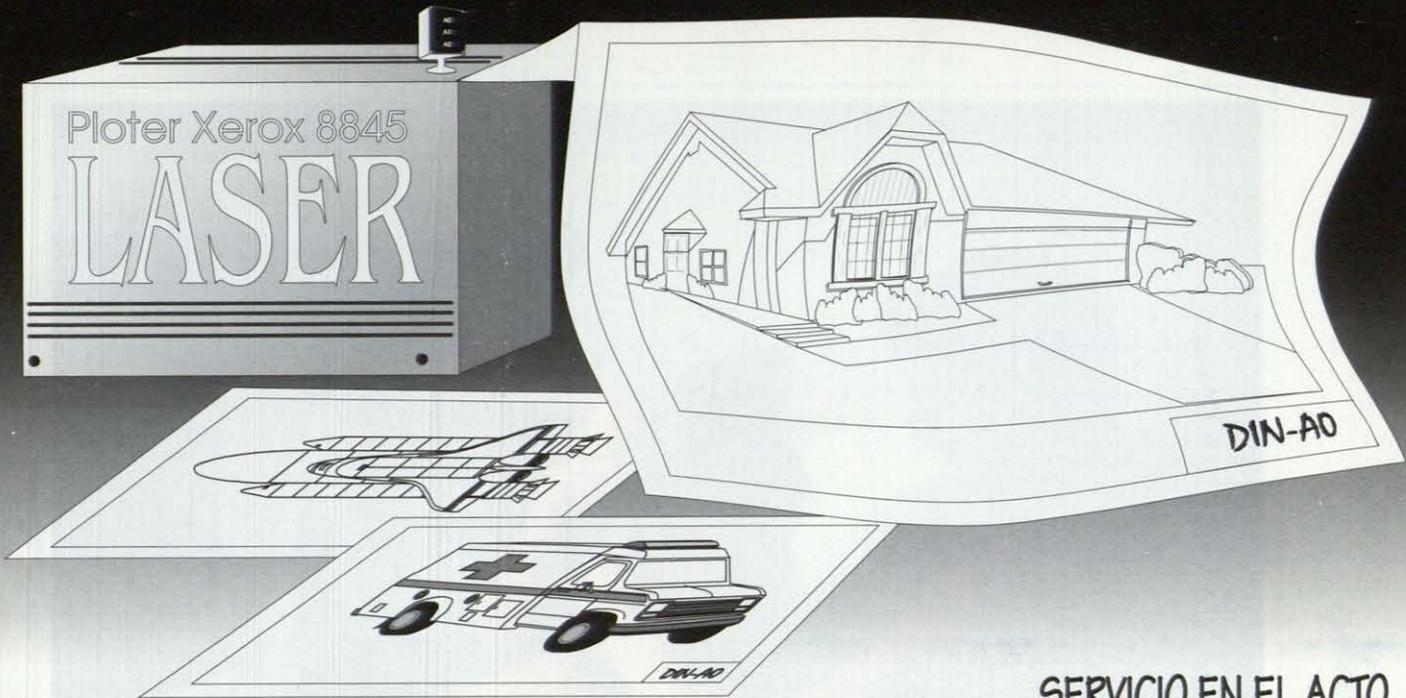
DIN-A0

Conde Duque, 3, 1ºC

Madrid 28015

Tel./Fax: 541.79.19

Ploteado LASER de planos



PLOTEADO LASER DE PLANOS*

	Opaco	Vegetal	Poliester
A0	1.500	1.800	2.500
A1	1.100	1.300	1.800
A2	900	1.000	1.300

SERVICIO EN EL ACTO
(250 A0 / HORA)

CUALQUIER GROSOR DE PLUMILLAS
(A PARTIR DE 0,1 mm.)

RESOLUCION LASER
(400 DPI)

RECEPCION VIA MODEM

SERVICIO A DOMICILIO

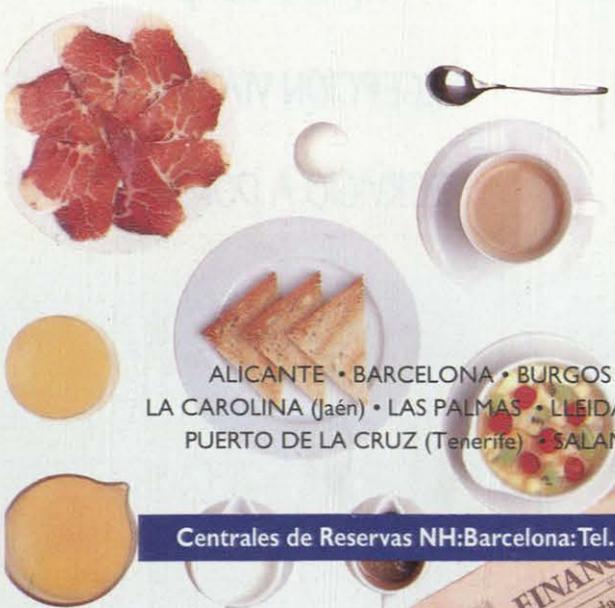
BONOS PLOTEADO LASER DE PLANOS*

	Opaco	Vegetal	Poliester
50 planos	48.000	55.000	100.000
100 planos	90.000	100.000	180.000

(cualquier tamaño)

* Precios para formato HPGL, PLT y CALCOMP.
Los formatos DWG y DGN tienen un 20% de recargo.

Confort y funcionalidad.
Razones para sentirse a gusto en un hotel
donde apreciará la diferencia:
Es el estilo de NH Hoteles.



ALICANTE • BARCELONA • BURGOS • CARMONA (Sevilla) • CASTELLON • CORDOBA • CIUDAD REAL • GRANADA
LA CAROLINA (Jaén) • LAS PALMAS • LLEIDA • LOGROÑO • MADRID • MATARÓ (Barcelona) • MURCIA • PAMPLONA • OVIEDO
PUERTO DE LA CRUZ (Tenerife) • SALAMANCA • SANTANDER • SEVILLA • TUDELA (Navarra) • VALENCIA • VALLADOLID
VIC (Barcelona) • VITORIA • ZARAGOZA

Centrales de Reservas NH: Barcelona: Tel. (93) 412 14 14 - Fax. (93) 412 12 02 • Madrid: Tel. (91) 431 66 25 - Fax. (91) 578 13 29

MDM
GENEVE

THORR

DISEÑO IMPECABLE, PRECISIÓN ABSOLUTA, TOTALMENTE DEDICADO AL USO ELEGANTE Y DEPORTIVO. SUS SEIS PATENTES INTERNACIONALES DE UTILIZACIÓN ESTÁN AHORA ENRIQUECIDAS CON LA LORICA, MATERIAL ALTAMENTE TECNOLÓGICO QUE AÑADE A LA AGRESIVIDAD DEL DISEÑO LA CALIDEZ DE ESTE SUAVE MATERIAL. LUMINOSIDAD ABSOLUTA, PULSERA AUTORREGULABLE, ESTANQUEIDAD A 100 M. ESTRUCTURA EN KEVLAR, PULSADORES OCULTOS PROTEGIDOS, SUAVIDAD.

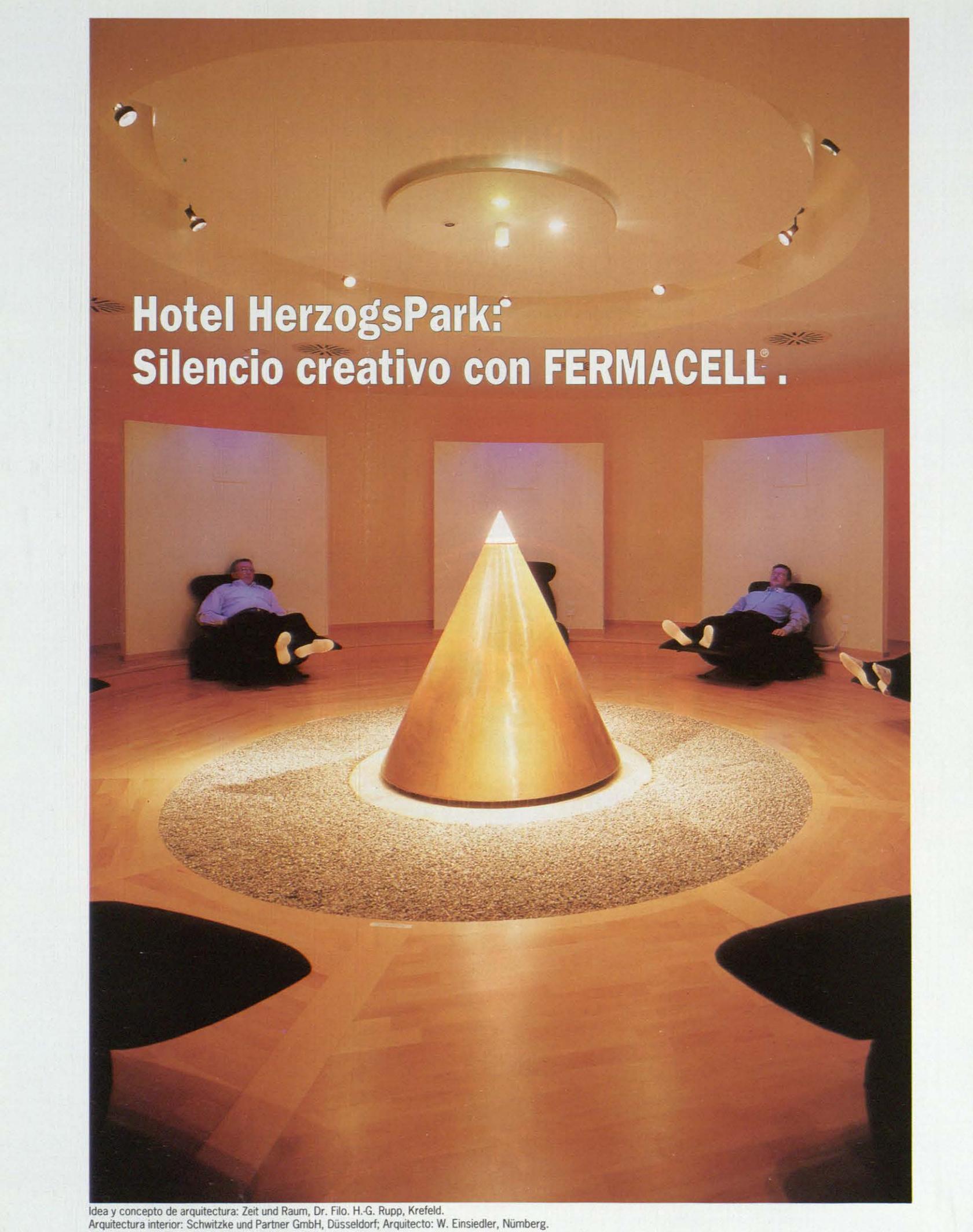


CONCESIONARIOS OFICIALES: ALICANTE: J. Amaya. BADALONA: Rabat J. BARCELONA: Bagués J. - Puig Doria J. - Roca J. - J. Tressor Mesara J. BILBAO: Perodri J. CADIZ: J. Gordillo. CEUTA: J. Mari Carmen. CORDOBA: Juan Isidro J. GERONA: Pedro Quera J. GRANADA: Juan Manuel J. IBIZA: Viñets J. LA CORUÑA: J. Romeu. LERIDA: J. Tous. LEON: Balta J. LOGROÑO: J. Alvarez. MADRID: Janes J. - Suarez J. Aldao J. - Kay J. LA MORALEJA: Marjô J. MALAGA: J. Aurelio Marcos. MANRESA: J. Tous. MARBELLA: Gómez Molina J. MURCIA: J. Tressor. OVIEDO: J. Nicol's. PALMA DE MALLORCA: Relojería Alemana. PAMPLONA: Montiel J. PINEDA DE MAR: Portet Joiers. REUS: Pamies J. SALAMANCA: J. América. SANTANDER: J. Presmanes. SEVILLA: J. Shaw. TARRAGONA: Pamies J. TENERIFE: J. Maya. VALLADOLID: Ambrosio Pérez J. VALENCIA: Montiel J. VIGO: J. Suiza. VITORIA: J. Jolben. ZARAGOZA: Monsant J. ANDORRA LA VELLA: J. Cellini.



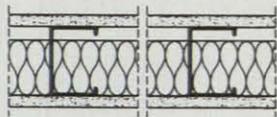
THORR

Para más información dirigirse a DIARSA Avda. América, 37. Edificio «Torres Blancas» 28002 MADRID. Teléfs.: (91) 519 56 83/72/24



**Hotel HerzogsPark:
Silencio creativo con FERMACELL®.**

Idea y concepto de arquitectura: Zeit und Raum, Dr. Filo. H.-G. Rupp, Krefeld.
Arquitectura interior: Schwitzke und Partner GmbH, Düsseldorf; Arquitecto: W. Einsiedler, Nürnberg.



Construcciones acreditadas

Existen construcciones con FERMACELL para techos, paredes y suelos en múltiples variantes para las más diversas aplicaciones y con certificados oficiales de ensayo.

A partir de ahora mismo podrá encontrar también en España los paneles FERMACELL conocidos en toda Europa: para construcción interior en seco desde el sótano hasta el tejado, para tabiques de separación

FERMACELL®: un nuevo material para construcción interior

- extremadamente sólido
- aislante térmico y acústico
- adecuado para zonas húmedas

y trasdosados, techos suspendidos y como solado seco. Este material innovador se fabrica mediante un procedimiento especial partiendo de fibra de papel reciclado, yeso y agua, sin otros aglutinantes, y presenta unas propiedades únicas: FERMACELL es un panel de construcción apto para instalación en zonas húmedas, resistente al fuego y de aplicación universal. De forma económica con un solo panel por cada cara, se logran soluciones normalizadas que ofrecen excelentes valores de insonorización y protección contra incendios, y con dos paneles por cada cara niveles de 60 dB y RF 90. Infórmese detalladamente, exija las acreditadas construcciones FERMACELL.



Resistente al fuego

Con un panel FERMACELL de sólo 10 mm de espesor pueden conseguirse construcciones ignífugas de F 30 a F 90.



Adecuado para ambientes húmedos

FERMACELL resulta ideal para recintos de humedad variable, como p. ej. cocinas o baños. Los paneles FERMACELL mantienen sus propiedades.



Extremadamente resistentes a la carga

FERMACELL va totalmente reforzado y resiste cargas enormes: un tornillo con taco en FERMACELL de 12,5 mm aguanta 50 Kg, un clavo corriente 17 Kg.



Por un buen clima ambiental

FERMACELL se fabrica de yeso, fibra de papel reciclado y agua. Sin otros aglutinantes. Biológicamente sin reservas.



Fácil aplicación

FERMACELL es fácil de cortar, aserrar, atornillar, clavar. Pintura, empapelado y solado sin base previa.

Fax: 91/651 50 20

Ruego me envíen catálogos e información sobre FERMACELL.

Deseo asesoramiento personalizado.

Nombre: _____

Dirección: _____

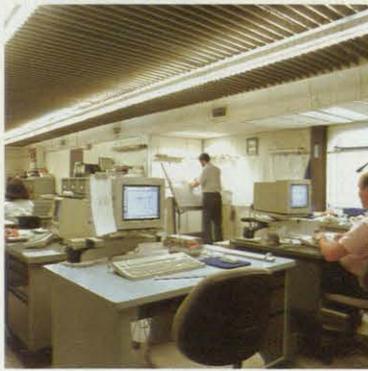
Tfno.: _____



FELS-WERKE, S.A.

Avda. de la Fuente Nueva, 6 - Pol. Ind. SUR
28700 San Sebastián de los Reyes (MADRID)
Tfno.: (91) 651 51 00 - Fax: (91) 651 50 20

Una empresa del Grupo Preussag



KLEIN

*una empresa con
proyección internacional*



**Líder en el
sector de los
mecanismos
para desplazar
puertas deslizables.**

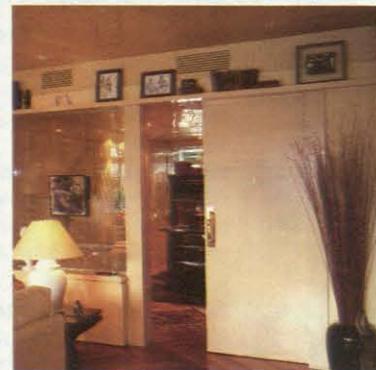


Mecanismos para correderas *by* **KLEIN**



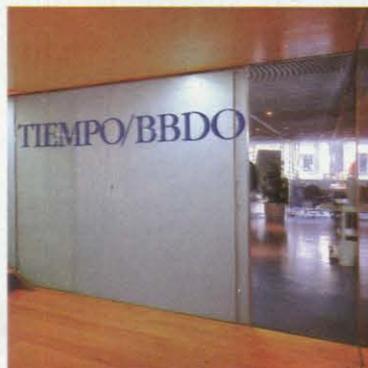
Soluciones para:

- *puertas de armario*
- *persianas*
- *divisiones de estancias*
- *puertas de paso*
- *ventanas y balcones*
- *puertas industriales*



*Mecanismos para
aplicar en cualquier
material:*

- *Madera*
- *Tableros de fibras*
- *P.V.C.*
- *Vidrio, etc.*



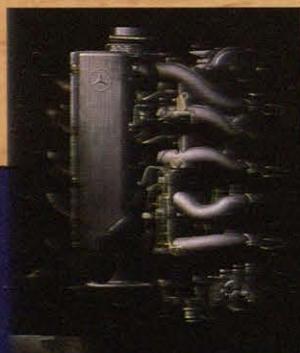
Si desea información envíe este cupón a:
KLEIN Ibérica s.a.
Escorial, 131-133
08024 Barcelona
Tel. (93) 2131204 - Fax 2841506

Nombre
Apellidos
Profesión
Domicilio
Población
Cod.Postal Tel.

ARQ

01-006-0494

MUSSO



*P.V.P. recomendado para Península y Baleares 3.997.000 ptas.
I.V.A., transporte e impuesto de matriculación incluidos.*

Las llantas del modelo fotografiado no corresponden al equipamiento de serie.

Le presentamos el automóvil que, sin duda, va a ser la sensación del año: el nuevo Musso. Un todoterreno con la fuerza y la potencia de un rinoceronte

U N R I N O C E R O N T E

con un motor Mercedes Benz OM 602 diesel. Con los últimos avances en tecnología y seguridad, como su exclusivo sistema que permite cambiar

C O N M O T O R

de tracción, sin detener el vehículo, con sólo girar un botón situado en el salpicadero. Y con el más completo equipamiento de serie, para satisfacer

M E R C E D E S

las necesidades de los conductores más exigentes. Un automóvil para volver a descubrir el placer de conducir tanto en el campo como en la ciudad.



SSANGYONG

Nuevo SsangYong Musso. Un placer que no conoce límites

SsangYong cuenta con 145 puntos de venta y asistencia técnica en toda España.

INTERNED, S.A. OFICINAS CENTRALES: Avda. Industria, 28 bis. Edificio anexo. Telf: 803 16 46. 28760 TRES CANTOS (Madrid).

EURO CREDITO
ENTIDAD DE FINANCIACION, S.A.



BREITLING

1884



OLD NAVITIMER

NAVEGANDO EN EL TIEMPO. Porque el tiempo es un factor vital en la navegación aérea, el reloj ha sido siempre el instrumento esencial de pilotos y aviadores.

Y si bien ahora se utilizan satélites y otros medios sofisticados para determinar la posición de los aviones, los cálculos de rutina siguen efectuándose por medio de una "computadora de navegación".

Los cronógrafos mecánicos de la colección NAVITIMER van dotados de este tipo de computadora o regla de cálculo.

Único instrumento personal de que dispone el piloto, el NAVITIMER se deriva de un modelo seleccionado en 1952 como reloj oficial de la AOPA (Aircraft Owners & Pilots Association). Perfeccionados sin cesar a lo largo del tiempo, los modelos actuales NAVITIMER son impermeables hasta 30 metros, fáciles de accionar, bellos y a la vez eficaces, y resueltamente exclusivos.



Cronógrafo mecánico automático a $\frac{1}{5}$ de segundo.

Contadores de 30 minutos y 12 horas.

Reserva de marcha superior a 42 horas.

Calendario de grandes dimensiones.

Regla de cálculo de aviación que permite igualmente conversiones de unidades y monedas.

Caja impermeable hasta 30 metros, con cristal de zafiro convexo antirreflectante.

Acero. Acero y oro de 18 qlts., o totalmente de oro de 18 qlts.

Disponible en tres tipos de pulsera de piel, con cierre de hebilla o desplegable, así como con brazaletes metálicos tipo "PILOT".

Importador exclusivo en España y listado de Agentes oficiales:

CRONOMAR SA Mar, 11, 4º
07012 Palma de Mallorca Tel: (971) 72 57 57

INSTRUMENTS FOR PROFESSIONALS

LA SUPERFICIE DECORATIVA

CREA

style

DEJA VOLAR TU IMAGINACIÓN

Tan alto y tan lejos como quieras.
Porque Perstorp Railite te ofrece CREAMSTYLE,
la mayor gama de laminados decorativos del mercado.
Colores lisos, imitaciones de materiales naturales,
fantasías y los diseños más vanguardistas.
Imagina lo que quieras.

 **Perstorp Railite S.A.**
LAMINADOS DECORATIVOS

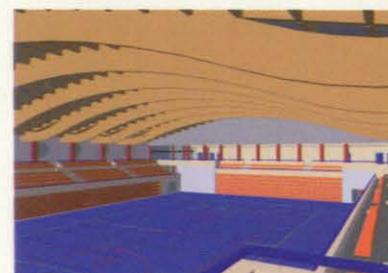
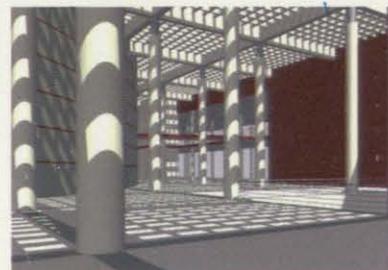
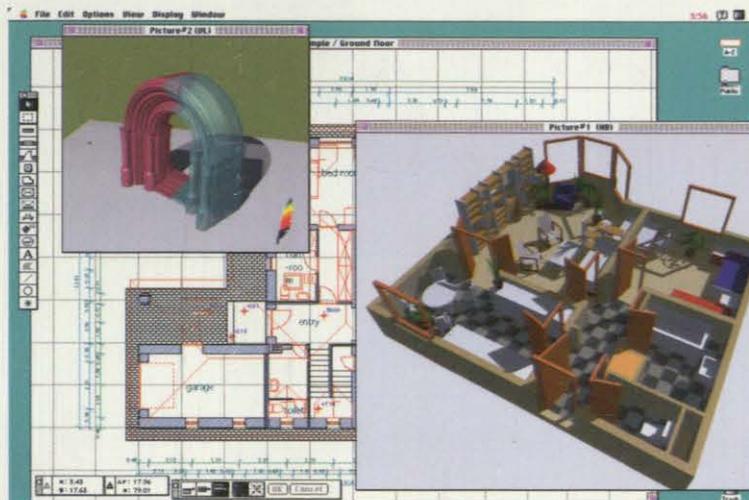
Ctra. Valencia-Alicante (CN 332) Km. 280
46470 ALBAL (Valencia)
Tfno: (96) 126 28 00 • Fax: (96) 126 56 12

CREASTYLE está formada por:

COMBILINE COLOR (120 colores lisos) • CREANATUR (Maderas) • CREAMSTONE (Mármoles, piedras y granitos)
CREAMETAL (Efectos metálicos) • CREAMVISION (Diseños abstractos) • CREAMDESIGN (Diseños de vanguardia)
CREACCLASSIC (50 años de historia de laminados decorativos) • REAL WOOD (Maderas reales)

ArchiCAD®

¡ LA SOLUCION COMPLETA PARA ARQUITECTURA !



ArchiCAD es el CAD específico para Arquitectura. Ofrece resultados profesionales acabados con la máxima calidad sin necesidad de otros programas y, gracias a su facilidad de manejo, optimiza los tiempos de elaboración y aprendizaje, aumentando la productividad.

- Diseño en 2D y cálculo automático de vistas 3D, proyecciones, y secciones; acotación automática, cuantificación de materiales...

- Permite retocar alzados y secciones en 3D, así como definir materiales y diseñar cualquier pieza, detalle constructivo u objeto de biblioteca.

- Acabados fotorealistas con sombras y luz natural y artificial.

- Animaciones con salida directa a video estándar.

- Distintos formatos de salida a plotter, incluyendo en los planos fotografías en color del acabado final y detalles de construcción.

- Compatible con los formatos de todos los programas de CAD, multimedia, tratamiento de imágenes, mediciones, etc.

- Funciona en Apple Macintosh, PowerMac y en PC's 486 y Pentium bajo MS Windows y Windows NT.

- Líder en Europa y USA con más del 50% de las ventas de CAD.

NMI le ofrece servicios de asesoría, formación, soporte técnico, post-producción, club de usuarios...

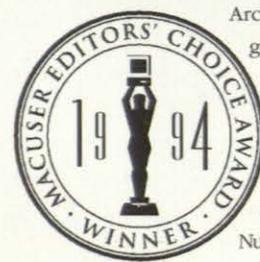
Compruébelo usted mismo reservando una demostración personalizada y gratuita, sin ningún compromiso por su parte.

SOLICITE INFORMACIÓN Y DEMOSTRACIONES A:



Arturo Soria, 187
28043 • Madrid

Tel.: (91) 413 82 32
Fax: (91) 413 82 21



ArchiCAD 4.5 ha sido galardonado con el premio Eddy 1994 (1994 MacUser Editors' Choice Award), para la categoría de "Mejor Nuevo Software de CAD".